Christoph Willibald Ritter von Gluck.

Dessen

Leben und tonkünstlerisches Wirken.

Ein biographisch-ästhetischer Versuch

und

ein Beitrag zur Geschichte der dramatischen Musik in der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts,

von

Anton Schmid,

Custos der k. k. Hofbibliothek in Wien.

Leipzig,

Friedrich Fleischer.

1854.

Te celebrent alii, quanto decet ore, tuaque
Ingenio laudes uberiore canant! —

Ex Biblioth.
Universitatis
Frider. Guil.
Berolin.

Seiner Excellenz

dem hochgebornen Herrn Grafen

Moriz von Dietrichstein,

Ritter des goldenen Vliesses, Grosskr[illegible]uze des königl. ungar. St. Stephan- und des kaiserl. österr. Leopold-Or[illegible] etc. etc., k. k. wirkl. geheimen Rathe und Kämmerer, Mitgliede mehrerer gelehrten Institute.

Eure Excellenz!

Die ausgezeichnete Sorgfalt, welche Sie während Ihrer neunzehnjährigen, so erfolgreichen Verwaltung der k. k. Hofbibliothek auch ihren musikalischen Schätzen und deren merkwürdigen Vermehrung gewidmet haben: — das besondere Vertrauen und Wohlwollen, womit Eure Excellenz mich, den Verwahrer und Ordner derselben, stets ermunternd beglückten, ermuthigen mich, Ihnen ein Werk ehrfurchtsvoll zu weihen, dessen erhabener Gegenstand mich aneiferte, keine Mühe zu sparen, um die, meiner geringen Kraft mögliche Vollendung zu erreichen, welche dem Andenken des grossen Mannes — der Stolz seiner Zeit und des von ihm erwählten zweiten Vaterlandes — in jeder Beziehung gebührt.

Eurer Excellenz, dem gründlichen Kenner jeder Musikgattung, ist nicht entgangen, wie viel den Nachrichten über Gluck noch mangelte, um ein treues Gemälde seines Lebens und seiner unsterblichen Werke zu entwerfen.

Ihnen danke ich, nebst vielen namhaften Beiträgen zu denselben, auch die Beharrlichkeit, die mich in dem mühevollen Sammeln aller — wenn auch oft kleinlich scheinenden Umstände nie verliess, und wodurch ich mir schmeichle, manchen Zweifel gelöst, manches Ergebniss berichtiget zu haben.

Möchte dieser Versuch beitragen, den Geschmack für classische Opernmusik allmählig neu zu beleben! — Classisch in des Wortes edelster Bedeutung — nicht, wie es die Verächter wahrer Kunst in der Gegenwart so gern unwürdig zu bezeichnen pflegen — sondern in jenem Sinne, welcher auch die späteren grossen Tonsetzer, vor Allen Mozart, den Unübertrefflichen, geleitet hat! —

Genehmigen Euro Excellenz, bei diesem für mich so erfreulichen Anlasse, den erneuerten Ausdruck meiner ausgezeichnetsten Hochachtung.

Anton Schmid,
Custos der k. k. Hofbibliothek.

Vorwort.

Schon längst hat die Alles ausgleichende Zeit die Schlacken des Vorurtheiles, der persönlichen Anfeindung und partheiischen Kritik von einem Manne ausgeschieden, der die dramatische Musik auf die höchste Stufe damals möglicher Vollkommenheit gehoben hat. Der Ruhm des grossen Meisters der Töne strahlt demnach so krystallrein aus der Vergangenheit in die Gegenwart herüber, dass dem, sein Bild umfliessenden hehren Glanze kein Strahl mehr entzogen werden kann. Noch lebt sein Andenken nicht nur in Frankreich, das ihn einst vergötterte, sondern auch in Oesterreich, das auf seinen Gluck, wie auf seinen Haydn, Mozart und Beethoven mit gleichem Rechte stolz seyn kann, in ungeheuchelter Verehrung fort; auch das übrige Deutschland, zumal das nördliche, hat — letzteres freilich etwas spät — ihn würdigen gelernt, und aus den ewigen Quellen Gluck'scher Harmonien seitdem manchen berauschenden Trunk gethan; ja, es hat durch die herrlichsten und zahlreichsten Aufführungen der unsterblichen

Werke dieses grossen Meisters den Manen desselben in erfreulichster Weise Rechnung getragen, und so das ihm einst angethane schreiende Unrecht redlich gesühnt.

Dessen ungeachtet bleibt es noch jetzt eine heilige Pflicht, sorgfältig zu verhüten, dass Gluck's Ruhm in keinerlei Weise bemackelt, sondern wie ein Heiligthum bewahret, ja, dass selbst jene Irrthümer und Vorurtheile, welche über sein Herkommen und seine Geburt noch heut zu Tage in gewissen Schriften fortbestehen, zur Ehre der Wahrheit mit möglichster Genauigkeit berichtiget, durch unumstössliche Beweise gehoben, und, so viel von seinem Leben und Wirken noch bekannt ist, der Nachwelt aufbewahret werde.

Um des schönen Zweckes willen, das edle Streben des grossen deutschen Tonmeisters, der auf die dramatische Musik einen so wohlthätigen Einfluss ausgeübt hat, nach Kräften zu verherrlichen, habe ich das Wagniss unternommen, die über dessen Leben und Wirken von mir seit mehr als zwanzig Jahren gesammelten Notizen, nach sorgfältiger Sichtung des Stoffes und genauer Prüfung der Quellen, zu verarbeiten, in den vorliegenden Blättern öffentlich mitzutheilen, und den Werth seiner Schöpfungen, gestützt auf das Ansehen gewiegter und urtheilsfähiger Kunstgenossen, nach meinem besten Wissen und Können zu beleuchten.

Einst hatte sich dieses edle Geschäft der, den fruchtbringenden Bestrebungen Gluck's näher stehende, talentvolle und kenntnissreiche preussische Tonsetzer Joh. Friedr. Reichardt vorbehalten, der sich demselben gewiss mit mehr Geschick und Umsicht, als ich unterzogen haben würde; auch fühlte Reichardt sich zu dieser Arbeit mächtig hingezogen, und liess es in keiner

Zeit an Fleiss und Mühe fehlen, dazu die nöthigen Materialien einzusammeln: allein auch er klagt, dass ihm Gluck's Freunde und Verwandte die Nachrichten von des grossen Mannes früherem Leben und erster Kunstperiode stets versagt, oder ihn mit Versprechungen, welche niemals erfüllt wurden, hingehalten hätten. Einige kleine französische und deutsche Aufsätze, die er von einigen Verehrern der Kunst in Paris und Wien, die sich für Gluck persönlich interessirten, erhalten hatte, konnten ihm den Mangel ausreichender Belege nicht ersetzen, eben so wenig die geringe Zahl von Anekdoten, die er noch bei seinem letzten Aufenthalte in Wien (1809) zu erbeuten Gelegenheit fand. Alles dieses war kaum für eine leidliche Skizze, viel weniger für eine vollständige Lebensbeschreibung maassgebend.

Gluck's höheres künstlerisches Wirken tritt freilich erst mächtig und klar in der Hauptstadt Frankreichs hervor, wo seine glanzreiche Periode beginnt, als er bereits sechzig Lebensjahre zählte. Diese Periode, oder vielmehr Epoche haben die Schriften eines Ablé Arnaud, Suard, Grimm, Morellet und Anderer, dann die Gegenschriften eines Laharpe, Marmontel, Ginguéné u. s. w. zwar nicht hinlänglich, doch den meisten Musikern zur genügenden Kenntniss gebracht. Aber auch mit diesen Schriften, die Reichardt in Paris gesammelt hatte, ist ihm die Unannehmlichkeit begegnet, dass sie durch einen andern enthusiastischen Verehrer des grossen Tonmeisters, den Professor C. Fr. Cramer in Kiel, der auch Gluck's Leben schreiben wollte, in Verlust gerathen sind. *)

*) S. Reichardt's vertraute Briefe, geschrieben auf einer Reise nach Wien. Amsterdam, 1810. II. Bd. S. 244.

So habe ich, von vielen Kunstfreunden zu wiederholten Malen aufgefordert, endlich den Entschluss gefasst, die vorliegende, auf meine Materialien gebaute, wenn auch noch immer skizzenhafte Biographie zu entwerfen, und der freundlichen Lesewelt als eine wohlgemeinte Gabe zu überreichen.

Ueberhaupt kann man zweifeln, ob über Gluck's Leben und Arbeiten jetzt mehr werde entdeckt werden können, als in diesen Blättern geboten wird, und was ich theils aus ämtlichen Akten, theils aus den Mittheilungen einiger Verwandten und Freunde des grossen Kunstheroen, und aus den Berichten verschiedener deutscher und französischer Schriftsteller erfahren habe. Das Ergebniss meiner vieljährigen, oft sehr mühsamen Forschungen wolle der geistvolle Leser von mir nun freundlichst hinnehmen, die Schwierigkeit der Aufgabe nicht übersehen, und der löblichen Absicht, dem grossen deutschen Tonsetzer ein bescheidenes Denkmal setzen zu wollen, einigen Beifall schenken.

Stet pro ratione voluntas! —

Wien, am 1. März 1854.

Inhalt.

		Seite
I. Abschnitt.	Der wahre Geburtsort, die wahre Geburtszeit und die wahren Aeltern des Tonsetzers Christoph, Ritters von Gluck	1
II. Abschnitt.	Gluck's Jugendzeit und erste Bildung	17
III. Abschnitt.	Gluck's erste Kunstperiode. (1741—1747.) Gluck in Italien und England	24
IV. Abschnitt.	Gluck's zweite Kunstperiode. (1748 — 1754.) Gluck's Wirken in Wien	35
V. Abschnitt.	Ein Fest zu Schlosshof. (1754.)	52
VI. Abschnitt.	Fortsetzung der zweiten Kunstperiode Gluck's. (1754—1762.) Verschiedene dramatische Werke	67
VII. Abschnitt.	Gluck's dritte (klassische) Kunstperiode (1762—1765.) Die Oper „Orfeo ed Euridice" — und andere dramatische Schöpfungen	90
VIII. Abschnitt.	Fortsetzung der dritten Kunstperiode Gluck's. (1766—1767.) Die Oper „Alceste."	123
IX. Abschnitt.	Fortsetzung der dritten Kunstperiode Gluck's. (1768—1770.) Die Oper „Paride ed Elena." Aufenthalt in Parma. Gluck und Salieri. Gluck und der Bailly Du Rollet	143
X. Abschnitt.	Dr. Charles Burney in Wien	161
XI. Abschnitt.	Fortsetzung der dritten Kunstperiode Gluck's. Gluck in Paris. (1774.) Die Oper „Iphigénie en Aulide."	172
XII. Abschnitt.	Fortsetzung der dritten Kunstperiode Gluck's. (1774—1775.) Die Opern „Orphée;" „L'Arbre Enchanté;" und „La Cythère Assiégée."	223
XIII. Abschnitt.	Fortsetzung der dritten Kunstperiode Gluck's. (1776.) Die Oper „Alceste" in französischer Bearbeitung. Der Musikstreit	247
XIV. Abschnitt.	Fortsetzung der dritten Kunstperiode Gluck's. (1777—1778.) Gluck's Oper „Armida" und Piccini's Oper „Roland." — Fortdauer des Musikstreites	278

XV. Abschnitt. Fortsetzung der dritten Kunstperiode Gluck's. (1779—1781.) Gluck's Opern „Iphigénie en Tauride" und „Echo et Narcisse;" dann Piccini's „Iphigénie en Tauride." Seite 335

XVI. Abschnitt. Friedrich Nicolai und Johann Friedrich Reichardt in Wien. Salieri's Arbeiten für Paris. (1781—1786.) 375

XVII. Abschnitt. Gluck's letzte Plane und Arbeiten. Dessen Tod. Denkmale und Dichtungen zu dessen Ehre. 390

XVIII. Abschnitt. Gluck's Wohnorte in Wien. Dessen Vermögen und Persönlichkeit. Anekdoten über ihn. Verzeichniss seiner Werke, Bildnisse und Büsten. 412

Schlusswort. Gluck's Verdienste um die dramatische Musik. 444

Beilagen A bis H. (Kirchliche und ämtliche Dokumente und Briefschaften. Uebersicht der Literatur über Gluck.) 459

Erster Abschnitt.

Der wahre Geburtsort, die wahre Geburtszeit und die wahren Aeltern des Tonsetzers Christoph, Ritters von Gluck.

„Der Wahrheit ihr Recht —
Dem Verdienste seine Krone!" —
Altes Sprüchwort.

Die, in der neuesten Zeit aufgetauchten Irrthümer hinsichtlich des Ortes und der Zeit der Geburt des grossen deutschen dramatischen Tonmeisters Gluck verdanken ihren unwillkommenen Ursprung der voreiligen, ohne weitere Prüfung veranlassten Veröffentlichung eines Taufscheines, dem zwar ein Gluck, aber nicht unser Held zum Gegenstande dient.

Dieser irrthümliche Taufschein, dessen Entdeckung zu Neustadt an der Waldnab ohne Zweifel eine maasslose Freude hervorgerufen hat, erschien, meines Erinnerns, zuerst in der „allgemeinen Bürger- und Bauernzeitung" vom Jahre 1831, wanderte aus dieser von Blatt zu Blatt, von Buch zu Buch, und wusste sich, durch sein urkundliches Ansehen, allenthalben einen so sichern Eingang zu verschaffen, dass er, trotz der überzeugendsten Gründe und unumstösslichen Beweise, die man gegen die Wahrheit jenes Taufscheines aufzubringen bemüht war, nun fast unausrottbar ist, und selbst die ehrenwerthesten Männer gefangen hält. Nur hie und da wagte es eine Stimme, gegen die falsche Angabe ihre Zweifel zu erheben; allein diese Stimme verhallte in den Lüften, sei es, dass es ihr an den zum Kampfe und zum Siege nöthigen Waffen fehlte, sei es, dass es ihr an der diktatorischen Würde eines einflussreichen Wortführers gebrach.

Indessen — warum will man doch, auf die Gefahr eines blossen Taufscheines hin, (deren ich — man höre! — bereits fünf an der Zahl mit dem Namen Christoph aus dem Gluck'schen Stamme zur beliebigen Auswahl hätte beibringen können,) die alten, richtigeren Angaben so vorschnell bei Seite schieben, und dafür — zwar neue — jedoch ganz unrichtige — in das Gebiet der geschichtlichen Tonkunst mit Gewalt einschwärzen? — Warum will man die Wahrheit von dem Throne stossen, und dafür den Irrthum an deren Stelle setzen? — Doch:

„Das eben ist des Irrthums Fluch, dass er,
Fortzeugend, neuen Irrthum muss gebären!"

Aus der obengenannten Bürger- und Bauernzeitung gerieth der falsche Taufschein zuerst in die königlich bayerische Hofzeitung des Jahres 1832, und von da in die bayerischen Blätter für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst, wo man in Nr. 21 desselben Jahres, wenigstens mit Beifügung einiger skeptischer Bemerkungen, die den dortigen Angaben keinen unbedingten Glauben zu schenken geneigt sind, auf der letzten Seite Folgendes liest:

„Gluck's, des grossen Tonsetzers Geburtsort und Geburtsjahr sind bisher verschieden angegeben worden. Nach Forkel, dem Leipziger Conversations-Lexikon, der *Biographie universelle* u. A. ist Gluck im Jahre 1714 in der obern Pfalz an der böhmischen Gränze; nach F. J. Lipowsky's bayerischem Musik-Lexikon den 14. Febr. 1712 in der obern Pfalz in einem nicht genannten, jedoch an Böhmens Gränze gelegenen Orte geboren. — Gerber's neues Lexikon der Tonkünstler, Leipzig, 1812. 2. Bd. S. 344 meldet: Gluck sei nach einem authentischen Taufscheine im Jahre 1714 zu Weidenwang in der obern Pfalz geboren, wo sein Vater, wie Herr Dlabacz in der Statistik von Böhmen berichtet, Jägermeister beim Fürsten Lobkowitz gewesen."

„Dagegen wird neuerlich in der allgemeinen deutschen Bürger- und Bauernzeitung 1831, Nr. 47 folgender Auszug aus der Taufmatrikel von Neustadt an der Waldnab in der obern Pfalz mitgetheilt: „25. *Martii anno*

1700 *baptizatus est à me M. Andrea Dözler, Cooperatore, Joannes Christophorus Joannis Adami Gluck, venatoris aulici et Annae Catharinae filius legitimus, tenente praenobili Domino Joanne Christophoro Pfreimbler de Bruckenthurn et Altensteinreith.*"

„Hierüber wird folgende nähere Erläuterung beigefügt: „S. Durchlaucht, der Fürst Ferdinand von Lobkowitz, kaiserl. Prinzipal-Kommissär bei dem Reichstage zu Regensburg, hielt jährlich im Frühling, Sommer und Herbst zahlreichen Hof zu Neustadt an der Waldnab, dem damaligen Hauptorte der im Jahre 1806 von dem Fürsten zu Lobkowitz an das Haus Bayern käuflich übergegangenen vormaligen gefürsteten Reichsgrafschaft Sternstein, wo der berühmte Tonsetzer Joh. Christoph Gluck am 25. März (oder doch kaum mehr als einen Tag früher) 1700 geboren wurde." *(sic!)*

„Sein Vater kommt in den Pfarrbüchern wohl noch öfter als Pathe und Trauungszeuge unter der Standesbenennung *venator aulicus* (Hofjäger), aber nie mehr als Vater vor. Sein Bruder Alexander Gluck starb als fürstlich Lobkowitz'scher Forstmeister zu Eisenberg in Böhmen." (!) —

„Da Gluck's Hintritt am 15. November des Jahres 1787 erfolgte, so müsste dieser musikalische Reformator, der noch im Jahre 1786 bis zum Weinen in Leidenschaft und Feuer gerieth, wenn die Rede auf eine seiner Opern kam, volle 87 Jahre alt geworden sein!"

„Es wäre nun die Frage, welche von den beiden, so sehr von einander abweichenden Taufzeugenschaften die eigentlich authentische seyn mag. Die Kirchenbücher von Weidenwang und von Neustadt an der Waldnab werden leicht entscheiden lassen, ob wirklich Einem der beiden Ortschaften, und welchem — die Ehre gebühre, der Geburtsort eines so ausgezeichneten Mannes gewesen zu seyn." —

Dieser Aufsatz ging mit allen seinen Richtigkeiten und Unrichtigkeiten in die 56te Nummer der „Wiener Zeitung" vom Jahre 1832 über, und tauchte im Jahre 1836 in Lewald's „Europa" von Neuem auf, aus welchem Blatte der falsche

Taufschein, nun zu wiederholten Malen entlehnt, von Nr. 46 des „Wiener musikalischen Anzeigers" aus demselben Jahre als allerneueste Neuigkeit der Wiener Lesewelt zum Besten gegeben wurde. —

In dem ganzen, oben mitgetheilten Aufsatze sind folgende Hauptangaben durchaus falsch:

1. der aus den Neustädter Kirchenbüchern gezogene Taufschein, insofern er unsern Gluck betrifft;
2. die Angabe, dass Alexander Gluck (der Forstmeister) des Tonsetzers Bruder war, und
3. dass dieser Forstmeister zu Eisenberg gestorben sei.

Der, als kunstsinniger Autographen-Sammler und emsiger Forscher im Gebiete der Tonkunst rühmlich bekannte, nun bereits dahin geschiedene k. k. Hofkapellsänger und Kanzellist im Ministerium des Krieges, Herr Alois Fuchs, dem die liebe gute Sache der Wahrheit so warm, wie manchem andern echten Musikfreunde, am Herzen lag, war der Erste, der in Nr. 45 der „Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung" vom J. 1832 und in Nr. 46 des „Wiener musikalischen Anzeigers" 1836, und endlich wieder in Nr. 164 der „allgemeinen Wiener Musikzeitung" vom J. 1844 dem falschen Taufscheine den Krieg erklärte, und mit Beweisgründen auftrat, denen die gebührende Achtung schon damals nicht hätte versagt werden sollen. Allein umsonst! —

Kein Zeitblatt und kein Werk, ausser den zuvor genannten, hat es der Mühe werth erachtet, von diesen Berichtigungen Kenntniss zu nehmen. Das Ergebniss davon war, dass selbst der Supplementband zu Schilling's „Universal-Lexikon der Tonkunst," der diese Beweise schon als ein „*audiatur et altera pars*" in seine Spalten hätte aufnehmen sollen, den alten Irrthum von Neuem aufnahm und sich dabei mit einer Zuversicht gebärdete, als wolle man die nun einmal gefasste Meinung sich durchaus nicht mehr entreissen lassen; ja, man spricht in jenem Artikel über den betreffenden Gegenstand mit solcher Gewissheit, als könne der dort aufgestellte Satz in kei-

nerlei Weise bestritten, umgestossen oder auch nur angefochten werden.

Obschon der Entdecker und unzeitige Mittheiler dieses unechten Taufscheines der guten Sache einen namhaften Dienst zu leisten vermeinte, so hätte er diese Urkunde doch vor ihrer Veröffentlichung einer aufmerksameren Prüfung unterziehen sollen, da man an Jedermänniglich die Forderung zu stellen berechtiget ist, dass solche Schriften, obschon sie auch zur Klasse der Urkunden gehören, mit äusserster Vorsicht zu benutzen sind, weil sie nur eine halbe Beweisfähigkeit haben, indem in grossen Familien desselben Namens (wie es Gluck's Geschlechtstafel weiter unten lehren wird, wo fünf Individuen Namens Christoph erscheinen), die Taufnamen oft wiederkehren, und daher nicht selten zu grossen Irrungen Anlass geben. —

Der Herausgeber dieser Blätter, der seit mehr als achtzehn Jahren so Manches, was Gluck's Lebensumstände betrifft, zu sammeln bemüht war, um einst eine Lebensbeschreibung des grossen Mannes zu versuchen, sieht sich daher in die Nothwendigkeit versetzt, an diesem Orte den kritischen Faden noch einmal aufzunehmen, und jenen Quellen, denen der, unsern Gluck betreffende Irrthum entsprungen ist, die Behauptung entgegen zu setzen, dass es sich mit der ganzen Sache in folgender Weise verhalte:

Der Tonsetzer Gluck ist wohl in der obern Pfalz, jedoch nicht zu Neustadt an der Waldnab; auch nicht am 25. März 1700, sondern zu Weidenwang bei Neumarkt am 2. Juli 1714 geboren, und zwei Tage darauf getauft worden. Seine Aeltern hiessen nicht Johann Adam und Anna Katharina, sondern Alexander und Walburga.

Ich will nun, mit gebührender Würdigung auch der älteren, noch unverfälschten Quellen, die Beweise der so eben angeführten Sätze genau zu entwickeln suchen.

1. Gibt schon Gerber in seinem alten Tonkünstler-Lexikon das Jahr 1714 als Gluck's wahres Geburtsjahr an, während Laborde und Fetis gänzlich irre gehen.

Entscheidend ist der Ausspruch des Prämonstratensers Adalbert Diabacz;*) dieser unermüdete, für Böhmen und Mähren höchst verdiente Forscher erhielt durch die Verwendung des gelehrten Fortunat Durich, nebst andern, Gluck's Leben betreffenden Notizen, von der verwittweten Marianna von Gluck eine Abschrift des Taufscheines ihres Gatten, der genau dieselben Angaben enthält, die der Herausgeber dieser Blätter im J. 1835 von einigen Verwandten des grossen Tonsetzers empfangen, aufgezeichnet und durch den später erworbenen Taufschein bestätigt gefunden hat.

Allen diesen Daten schenkte ich jedoch erst dann meinen vollkommenen Glauben, als ich mich auch im Besitze des Trauungsscheines sah, den ich nach mehrjährigem Aufsuchen in den Kirchenbüchern der zahlreichen Pfarreien Wiens endlich in der Vorstadt St. Ulrich aufzufinden das Glück hatte: denn nun war ich in der Lage, die Dokumente vergleichen, die Echtheit des einen durch das andere bestimmen und die Beweise für meine Behauptungen weiter verfolgen zu können. In beiden Aktenstücken, die in den Beilagen geboten werden, sind die Namen der wahren Aeltern Gluck's übereinstimmend aufgezeichnet, mithin die Daten richtig. Diesen zufolge waren nicht Johann Adam und Anna Katharina des Tonsetzers Aeltern, sondern die, in dem Weidenwanger Taufscheine genannten Alexander und Walburga.

2. Zwar fand ich in dem, von dem Pfarrbuche der Wiener Vorstadt St. Ulrich gezogenen Trauungsscheine Gluck's den, von dem Bräutigam Christoph Gluck selbst angegebenen Geburtsort Neumarkt in der obern Pfalz: allein, wenn man, von der Erfahrung geleitet, annimmt, dass Männer, welche in einem unbekannten Dorfe das Licht der Welt erblickt haben, und nach ihrem Geburtsort befragt werden, gewöhnlich die nächstgelegene Stadt als solchen bezeichnen: so darf es uns

*) Siehe dessen „Künstler-Lexikon für Böhmen." Prag 1815. 4. Bd. 1. S. 469. — P. Gottfried Diabacz, Bibliothekar des Prämonstratenser-Stiftes am Strahow zu Prag, starb am 4. Februar 1820 im 62. Jahre seines Alters.

eben nicht befremden, wenn Gluck, in einer Zeit, wo das Gesetz bei Trauungen noch keinen Taufschein forderte, lieber die bekannte Stadt Neumarkt, als das, nur zwei bayerische Chaussée-Meilen davon entlegene, und wenig gekannte Pfarrdorf Weidenwang als seinen Geburtsort angegeben hat. Wenigstens beweist diese Urkunde, dass Gluck nicht zu Neustadt an der Waldnab geboren worden sei, und dass dessen Aeltern nicht Johann Adam und Anna Katharina, sondern Alexander und Walburga geheissen haben.

3. Einen giltigen Beweis für die Richtigkeit des Gluck'schen Geburtsjahres 1714 liefert auch die Todtenmatrikel der Pfarrkirche zu den Paulanern in der Wiener Vorstadt „die Wieden", und die genau damit übereinstimmende Todtenliste der Wiener Zeitung vom J. 1787, wo es an beiden Orten klar ausgesprochen ist, dass unser Gluck am 15. November 1787 im 73. Jahre seines Alters (nicht aber im 87.) gestorben ist.

4. Erhielt ich durch die Verwendung Sr. Excellenz des Hrn. Grafen Moriz von Dietrichstein, meines ehemaligen hohen Chefs, auf ämtliches Einschreiten Einer hohen königl. bayerischen Gesandtschaft am k. k. österreichischen Hofe, von dem königl. bayerischen Landrichter zu Neustadt an der Waldnab, Hrn. Freiherrn von Lichtenstern, welchem ich, nächst der genannten hohen Gesandtschaft, zum innigsten Danke verpflichtet bin, ausser dem erbetenen legalisirten Taufscheine, noch andere, die Familie Gluck's betreffende, aktenmässige, aus Ehe- und Kaufverträgen und aus Brief-Protokollen bestehende Mittheilungen, welche, verbunden mit den bereits erwähnten Urkunden und den, in meinem Besitze befindlichen Vormerkungen aus Familien-Papieren und des Tonsetzers Verlassenschafts-Abhandlung, mich in den Stand setzten, die Beweisesbeilagen für den wahren Geburtsort, die wahre Geburtszeit, und die wahren Aeltern des Letzteren hier auf einander folgen zu lassen. Sie sind:

A. Der echte, nun in meinen Händen befindliche Taufschein, nebst dem eines jüngeren Bruders. (Siehe die Beilage A.)

Aus diesem Taufscheine, dem zum Ueberflusse noch jener eines andern, um zwei Jahre später gebornen Bruders beigefügt wurde, ersieht man, dass der Tonsetzer Gluck am 4. Juli des Jahres 1714 zu Weidenwang getauft worden ist, und dass die in demselben angeführten Aeltern genau dieselben sind, welche der Pater Dlabacz angegeben hat.

B. Der Trauungsschein unseres Tonsetzers. (Siehe die Beilage B.)

Dieses Dokument führt den schlagenden Beweis, dass der Tonsetzer Gluck nicht zu Neustadt an der Waldnab geboren worden sei, und dass dessen Aeltern nicht die in dem Neustädter Taufscheine genannten, sondern die vom Pater Dlabacz, in Uebereinstimmung mit dem Weidenwanger Taufscheine angeführten Alexander und Walburga seien. Rücksichtlich der, in dem so eben angeführten Trauungsscheine als Gluck's Heimatsort vorkommenden Stadt Neumarkt habe ich oben meine Ansicht ausgesprochen.

C. Ein für unsern Tonsetzer ausgestelltes Lebenszeugniss. (Siehe die Beilage C.)

In der neuesten Zeit brachte der bereits erwähnte Herr Alois Fuchs noch ein höchst interessantes, unserem Zwecke dienendes Original-Dokument bei, welches derselbe vor beiläufig acht Jahren sammt andern Autographen aus Paris empfangen hat. Es ist dies ein sogenanntes, von dem damals am Wiener Kaiserhofe befindlichen königl. französischen Botschafter Marquis de Noailles, auf Ansuchen Gluck's ausgestelltes Lebenszeugniss, womit der Tonsetzer die, für die wiederholten Aufführungen seiner Opern in der Hauptstadt Frankreichs fällig gewordenen Tantièmes zu beheben gesonnen war, oder wirklich behoben hat.

Dieses Dokument, zu dessen Erwerbung Hrn. Alois Fuchs ein überaus glücklicher Zufall verhalf, wurde der musikalischen Welt in der Wiener Musikzeitung des Jahres 1844, Nr. 42 ohne Verzug mitgetheilt, und dürfte vollkommen hinreichen, den Schlussstein der Beweise für den wahren Geburtstag unseres Gluck zu bilden, jeden ferneren Zweifel in dieser Sache

niederzuschlagen, und durch des Tonsetzers eigenes Geständniss mit authentischer Bestimmtheit darzuthun, dass dieser berühmte Meister der Töne zwei Tage vor dem Empfange der heiligen Taufe, und zwar am 2. Juli 1714 geboren worden sei.

D. Gluck's Todtenschein.

Derselbe liegt hier vor, und wird in der Beilage D. wörtlich mitgetheilt.

Auch in der Todtenliste der Wiener Zeitung des Jahres 1787 liest man: „Den 15. November starb (vor der Stadt) Herr Christoph Ritter von Gluck, kais. Hofmusik-Compositor, alt 73 Jahre in seinem Hause auf der Wieden, Nr. 74." —

Diese Todtenscheine liefern in Uebereinstimmung mit dem Weidenwanger Taufscheine und der Angabe des Pater Dlabacz den Beweis für die Richtigkeit des von uns bereits angegebenen Geburtsjahres des Ritters von Gluck.

E. Als eine zwar überzählige, jedoch höchst merkwürdige und Gluck's Verehrern gewiss nicht unwillkommene Beweises-Zugabe für meine Behauptungen mag noch folgende Geschlechtstafel der Familie dieses Namens liefern, und zugleich die Pentas meiner Beweise schliessen.

Diese Geschlechtstafel ist um so authentischer, als dieselbe theils nach den, mir durch Eine hohe königl. bayerische Gesandtschaft von dem Herrn Landrichter zu Neustadt an der Waldnab zugekommenen Kauf- und Eheverträgen und Briefprotokollen, theils nach den von mir gesammelten Vormerkungen aus Familien-Papieren, Kirchenbüchern und Verlassenschafts-Akten mit gewissenhafter Genauigkeit und sorgfältiger Prüfung zusammengestellt worden ist, und daher nur dasjenige bietet, worüber ich die sichersten Erhebungen zu machen im Stande gewesen bin.

Die erste Spur des Gluck'schen Stammes findet sich, laut Bericht des Herrn Landrichters zu Neustadt an der Wald-

nab, Freiherrn von Lichtenstern*) bereits im Jahre 1649.

Der, auf diesen Umstand bezügliche Artikel dieses Berichtes lautet so:

„Es wurde am 29. Jänner des Jahres 1649 ein Melchior Gluck, welcher Musquetier in einem churbayerischen Regimente gewesen war, mit Katharina, Tochter des Peter Kreuzer aus Frauenberg, zu Neustadt getraut. Diesem Ehebündnisse entspross am 14. November desselben Jahres ein Sohn, Namens Johann Nicklas."

Der, wahrscheinlich im darauf folgenden Jahre**) geborne Johann Adam Gluck, zweiter Sohn aus der Ehe dieses Kriegers, ist unsers Tonsetzers Grossvater, nicht aber, wie die Neustädter meinen, dessen Vater. —

Dieser Johann Adam Gluck, fürstlich Sagan'scher Hofjäger und Bürger zu Neusadt an der Waldnab, gestorben den 9. Jänner 1722 im 73. Jahre seines Alters, erzeugte folgende Kinder:

In erster Ehe, mit Anna Maria N. . . vom Jahre 1678 bis 1687.

1. Maria Ottilia.
2. Alexander.
3. Katharina.
4. Georg Christoph.

Von diesen vier Kindern blieb nur Alexander am Leben, und dieser war des Tonsetzers Vater.

In zweiter Ehe mit Anna Katharina, geb. Blödt (gestorben den 26. Jänner 1704), vom Jahre 1688 bis 1701.

1. Leopold, Förster in Ungarn.

*) Siehe die Beilage E.

**) Man überzeuge sich aus der Beilage E, dass dieser Johann Adam Gluck, da derselbe nach der dortigen Angabe am 9. Jänner 1722 im 73. Jahre verstarb, im Jahre 1650 geboren worden seyn muss.

2. Eine Tochter, verehlicht an Gottfried Werner, Schneidermeister und Jäger zu Raudnitz in Böhmen.
3. Georg Christoph, Hofjäger zu Raudnitz.
4. Ein ungenanntes Kind.
5. Johann Christoph, geb. im Jahre 1700*) (der, irrthümlich für den Tonsetzer gehaltene Gluck).

Alexander Gluck (in Johann Adams erster Ehe erzeugter Sohn) war in seinen Jünglingsjahren Büchsenspanner oder Leibjäger des berühmten Prinzen Eugen von Savoyen, wurde dann Förster zu Weidenwang in der Oberpfalz, kam im Jahre 1717 als Waldbereiter in die Dienste des Grafen von Kaunitz nach Neuschloss bei Böhmisch-Leippa im nördlichen Böhmen, wurde am 1. Mai 1722 Forstmeister des Grafen von Kinsky zu Böhmisch-Kamnitz, gelangte in derselben Eigenschaft schon im Anfange des Jahres 1724 zum Fürsten von Lobkowitz nach Eisenberg, und starb als solcher im Dienste der Grossherzogin von Toscana zu Reichstadt.**) Als der Tonsetzer Gluck im Jahre 1750 sich verehlichte, waren, wie aus dessen Trauungsschein ersichtlich ist, seine Aeltern bereits mit Tode abgegangen. Dieser Alexander Gluck war demnach nicht des Tonsetzers Bruder; er starb weder zu Eisenberg, noch im Jahre 1770, wie es in dem Eingangs erwähnten Aufsatze lautet, sondern zu Reichstadt und noch vor dem Jahre 1750 (nach Dlabacz im Jahre 1747).

Alexander Gluck

erzeugte mit Anna Walburga folgende Kinder:

1. Christoph Willibald, geboren zu Weidenwang in der oberen Pfalz am 2., getauft am 4. Juli 1714, kam im dritten Jahre seines Alters nach Böhmen, erhielt dort Unterricht und Bildung, blieb in diesem Lande bis zum Jahre 1736, begab sich dann nach Wien, und reiste nach einem kurzen Aufenthalte daselbst nach Italien, um dort die ersten Lorbeerreiser seines Ruhmes zu brechen. Im Jahre 1748 kam er wieder nach

*) So weit aus den Neustädter Mittheilungen.

**) Seine Unterschrift war stets: Alexander Johannes Klukh.

Wien, wo er sich sesshaft machte, verehlichte, und nur von Zeit zu Zeit Kunstreisen nach Italien, und später auch nach Frankreich unternahm. Die grosse Kaiserin Maria Theresia ernannte ihn, nachdem er eine lange Reihe von Jahren Theater-Kapellmeister gewesen war, zum k. k. Compositeur mittelst Dekret vom 18. Oktober 1774 mit einem Gehalte von 2000 Flr. Seine Ehe mit Marianna, geb. Pergin (gest. 1800) blieb kinderlos. Gluck starb als k. k. Hofcompositeur am 15. November 1787 im 73. Altersjahre.

2. Christoph Anton, getauft zu Weidenwang den 11. April 1716, starb vermuthlich sehr früh.

3. Franz, gewesener herrschaftlicher Forstmeister in Böhmen, lebte mehrere Jahre in Wien, später auch in Prag, wo der Tonsetzer Tomaschek seine Bekanntschaft machte, von welchem ich auch Manches erfahren habe.

4. Karl, Oberjäger zu Baumgarten in Niederösterreich, hinterliess bei des Tonsetzers Tode fünf Kinder; von zweien derselben, nämlich von einem Sohne und einer Tochter hat der Herausgeber dieser Blätter noch Söhne und Enkel gekannt. Durch die Güte Beider, welche bereits verstorben sind, erhielt er die wichtigsten Familien-Nachrichten.

5. Alexander, Beamter im k. k. Mehl- und Aufschlagamte, starb den 7. Juni 1795 in Wien auf der Landstrasse im Alter von 60 Jahren.

6. Eine Tochter, verehlichte Kramer, hinterliess bei Gluck's Tode drei Kinder.

7. Eine Tochter, verheirathet an einen Husaren-Rittmeister, Namens Klaudius Hedler. Die einst berühmte Sängerin Fräulein Marianna von Gluck, welche in Dr. Burney's Reise-Tagebuch verewigt und von ihrem Oheime Christoph, Ritter von Gluck, an Kindes Statt angenommen wurde, und deshalb nie den Namen ihres leiblichen Vaters geführt hat, war ein Sprössling dieser Ehe. Sie starb im Jahre 1776 in dem zarten Alter von 16 Jahren an den Blattern.

Aus dieser Tabelle lässt sich leicht ersehen, wie sehr man irre ging, als man Gluck's Vater in dessen Bruder und Gluck's Grossältern in dessen Aeltern umwandelte, und dem grossen Künstler den wohlerrungenen Lorbeer entreissen wollte, um damit die Stirn eines unberühmten Oheims zu schmücken.

Dieser Umstand mag allen denen zur Warnung dienen, welche den ersten besten Taufschein, ohne weitere Kriterien, zur Führung eines Hauptbeweises benützen, und damit den Keim zu einer geschichtlichen Fälschung legen, welcher, wenn er einmal Wurzel gefasst hat, schnell emporwächst, und seine Aeste immer weiter und weiter verbreitet, bis er die Wahrheit unter seiner Umrankung erstickt.

Mir thut es unendlich leid, dass der edle Herr Landrichter zu Neustadt an der Waldnab, dem das Verdienst gebührt, Einer meiner Hauptführer zur Erforschung der Wahrheit gewesen zu seyn, indem er mir die schlagendsten Beweise dazu selbst in die Hände gelegt hat, sich selbst von dem falschen Taufscheine und einigen andern Scheingründen täuschen liess. Er hält nämlich (in seinem Berichte an die königl. Regierung der Oberpfalz und von Regensburg *in causa* unsers Gluck) die aus Wien (das ist von dem Herausgeber dieser Blätter) verlautenden Vermuthungen, Gluck sei im J. 1714 zu Weidenwang geboren worden, nur deshalb für durchaus ungegründet, weil es nur Ein Weidenwang in Bayern, nämlich jenes im königl. Landgerichte Beilagries gebe, wo sich wohl eine Jägerfamilie Gluck (sic) um das genannte Jahr aufhielt, und dass dieser Ort von der böhmischen Gränze weit entfernt liege.

Darauf vermag ich nur Folgendes zu erwidern:

1. Die über Gluck's Geburtsort und Geburtszeit aus Wien verlauteten, Einer hohen königl. bayerischen Gesandtschaft am Wiener Hofe von mir unterbreiteten Punkte waren keine Vermuthungen, sondern Beweise, die zum Theil aus den, auf Gluck's Taufschein und auf Familiennachrichten gebauten Angaben des Pater Dlabacz, zum Theil aus dem Trauungsscheine Gluck's, ferner aus dessen Todtenscheine, und endlich aus

eben desselben Geschlechtstafel bestanden, welche letztere ich nach den mir früher vorgelegten Aktenstücken genau entworfen habe. Diese Beweise sind authentisch und um so rechtskräftiger, als sie in den wesentlichsten Theilen miteinander vollkommen übereinstimmen. Die einzige darin enthaltene, von Gluck selbst veranlasste Abweichung, dass dieser bei der Trauung die Stadt Neumarkt als seinen Geburtsort bezeichnet hat, glaube ich weiter oben hinlänglich erläutert zu haben.

2. Bedarf es meines Erachtens nur Eines Ortes Namens Weidenwang, und zwar desjenigen, in welchem Gluck wirklich das Licht der Welt erblickt hat, und dieses ist das, in dem Landgerichte Beilagries, zwei bayerische Chaussée-Meilen von Neumarkt entfernte Pfarrdorf, woher wir auch den echten Taufschein empfangen haben, obschon man zu Neustadt an der Waldnab denselben als echt anzuerkennen nicht geneigt ist.

3. Auch die in den Weidenwanger Kirchenbüchern vorkommende Namensbezeichnung „Glück" statt Gluck kann hier gegen die Echtheit des dortigen Taufscheines nichts beweisen. Denn in dem, durch die Gnade der hohen königl. bayerischen Gesandtschaft empfangenen Taufscheine finde ich auf dem Buchstaben „u" des Namens Gluck weder zwei Strichlein, womit der Deutsche in seiner Cursivschrift das „ü", noch ein Schlinglein, womit er das „u" gestaltet, sondern ein Zeichen, das einem senkrechten, in der Mitte wagrecht gebogenen Häkchen ähnlich ist. Diese, an sich geringfügige Bezeichnungsart, worin der oben genannte Herr Landrichter einen ganz anderen Namen erkennen will, deutet, meiner Meinung nach, eher auf einen Schreibfehler, oder auf eine alte Schreibmanier hin. In jener Zeit war die deutsche Rechtschreibung noch keineswegs so folgerichtig wie heut' zu Tage ausgeprägt, und die Fehlerhaftigkeit der damaligen Schreibart erstreckte sich sogar auch auf die Eigennamen, wie dieses zahllose Urkunden beweisen. So liest man in den, die Gluck'sche Familie betreffenden Dokumenten die Namens-Varianten: Kluckh, Kluk, Gluckh, und endlich Gluck. Soll man deshalb zu dem Glau-

ben gezwungen seyn, dass alle diese Schreibarten eben so viele verschiedene Geschlechter bedeuten? —

4. Es ist wahr, dass Neustadt an der Waldnab der böhmischen Gränze viel näher, als Weidenwang, liegt; allein ich zweifle sehr, dass irgend Einer der früheren Biographen Gluck's sich die Mühe gegeben habe, auf der Karte zu erforschen, wie weit denn eigentlich Gluck's Geburtsort von der genannten Gränze entfernt sei. Einem von diesen Herren ist es einmal eingefallen, eben weil die obere Pfalz an Böhmen gränzt, sich des Ausdruckes: „unweit der böhmischen Gränze" zu bedienen, und die Andern sagten und schrieben es getreulich nach, und so mag — vielleicht durch eine hingeworfene Aeusserung des Tonsetzers zuerst selbst, indem er von dem Ursprunge seiner Familie und deren erstem Wohnsitze sprach, diese nichts beweisende Angabe entstanden seyn.

5. Spricht selbst der Umstand, dass der Weidenwanger Gluck auch ein Jäger war, für unsere Sache, indem die ganze Gluck'sche — mit nur wenigen Ausnahmen — eine grosse Jägerfamilie gewesen ist, deren Glieder fast ein Jahrhundert hindurch sich dem edlen Waid- und Waldgeschäfte gewidmet hatten.

Es verlautet zugleich aus Neustadt an der Waldnab, dass der im J. 1700 geborne Johann Christoph Gluck (des Tonsetzers Oheim) sich nach Regensburg begeben habe; ob aber derselbe dort geblieben und erzogen worden sei, und welche bürgerliche Stellung er in jener Stadt erlangt habe, ist bis jetzt unbekannt geblieben. Wahrscheinlich hat er sich dem geistlichen Stande gewidmet, weil, wie der Nachtrag zum Supplementbande des Schilling'schen Universal-Lexikons der Tonkunst uns meldet, das dortige Klerikal-Seminar einst sein Bildniss bewahrt habe, das jedoch, neueren Nachrichten zufolge, dort nicht mehr zu finden ist. Wo der Tonsetzer selbst seine Erziehung und Bildung erhalten, und später seine Kunst ausgeübt habe, ist bereits oben in der Geschlechtstafel ausgesprochen worden.

Aber auch das Lebensalter, welches aus dem falschen Taufscheine hervorgeht, liefert einen Beweis gegen die Echtheit desselben. Hätte Gluck schon im Jahre 1700 das Licht der Welt erblickt, so würde er freilich das hohe Alter von 87 Jahren erreicht haben. Obschon dieses, bei normalen Körperzuständen, eben nichts Seltenes ist, so müsste man es doch für ein ausserordentliches, unwahrscheinliches, ja unglaubliches Ereigniss halten, dass Gluck in dem Greisenalter zwischen 70 und 80 Jahren, wo nicht allein die Kräfte der Fantasie, sondern auch jeder physischen und geistigen Thätigkeit erlahmen, gerade seine grössten Meisterwerke, und das allergrösste (die „*Ifigenia in Tauride*“) zuletzt geschrieben haben sollte! —

Wenn nun durch alle die vorangeschickten, unumstösslichen Beweise die Wahrheit meiner Behauptungen als hergestellt zu betrachten ist, so feiere man von nun an nicht mehr den 25. März als den Geburtstag eines Mannes, der wider Willen zu einer Ehre gelangte, die nicht ihm, sondern einem Andern gebührt, und deren unwürdig zu seyn, er gewiss öffentlich bekennen würde, wenn er noch am Leben wäre; man feiere den 2. Juli als den Aufgangstag jenes hervorragenden Gestirnes, dem wir so viele der herrlichsten lyrisch-dramatischen Schöpfungen verdanken!

Wohl mag es die gute Stadt Neustadt an der Waldnab tief schmerzen, wenn sie den Ruhm, die Wiege des grossen Tonsetzers gewesen zu seyn, sich entziehen, und ihn auf einen andern, unbedeutenderen Ort der obern Pfalz übertragen sieht; allein der Wahrheit gebührt — auch unter Freunden — ihr Recht, *majorem habere veritatis quam amicitiae rationem necesse est*, — und die aufgestellten Beweise dienen nur dazu, dieses, ihr durch die erste Veröffentlichung des falschen Taufscheines entzogene Recht wieder herzustellen.

Mag auch Böhmen darauf stolz seyn diesen Heroen der dramatischen Tonkunst erzogen und gebildet zu haben; mag auch Oesterreichs Residenzstadt sich hoch erfreu'n, in ihm Einen der ausgezeichnetsten Bürger durch fast 40 Jahre besessen und verehrt zu haben; so wird Gluck, — hört es, edle bayerische

Nachbarn! — stets ein geborner Oberpfälzer seyn, und somit die Zierde Eures echtdeutschen Königreiches bleiben, wo ein kunstsinniger Monarch nicht nur der Wissenschaft und Kunst Tempel erbaute, sondern auch unserm Gluck auf dem Odeons-Platze seiner Residenz neben Orlando di Lasso ein herrliches und sinniges Denkmal errichtet hat.

Semper honos nomenque tuum laudesque manebunt! —

Zweiter Abschnitt.

Gluck's Jugendzeit und erste Bildung.

Die meisten Biographen unsers Tonsetzers sprechen, sonderbar genug, von einer höchst vernachlässigten Erziehung desselben. Fétis sagt sogar: „*Son père dont on ignore la profession (?) étant allé se fixer en Bohême, y mourut bientôt après, laissant son fils, encore en bas âge, dans un état voisin de la misère.*" *(!)* *)

Da jedoch Herr Fétis diese Stelle aus dem Artikel: „*Allemagne*" des zur „*Encyclopédie Méthodique*" gehörigen Werkes: „*Musique. Publ. par M. M.* Framery *et* Ginguené" gezogen hat, so trifft ihn lediglich der Vorwurf, dabei die historische Kritik vernachlässigt zu haben.

Kann auch Gluck's Erziehung nicht die glänzendste genannt werden, so war sie doch für die ersten Jahre seiner Jugend eben so zureichend, als sie es für Viele seyn muss, deren Verhältnisse keine bessere gestatten. Nicht alle ausgezeichneten Männer wurden in grossen Städten geboren; auch sie mussten in ihrem Knabenalter mit dem Unterrichte eines Landschul-

*) Siehe dessen: „*Biographie universelle des Musiciens.*" Artikel Gluck.

lehrers, der jedoch nicht selten einem städtischen vorzuziehen ist, sich begnügen, und ihre fernere Bildung einer Zukunft überlassen, welche, das Bildneramt übernehmend, nun erst bestimmt, ob aus dem Marmorblocke ein Apoll oder ein Satyr gemeisselt werden könne.

Da es im Königreiche Böhmen von jeher gute Stadt- und Landschulen gegeben hat, in denen man, wie noch heut' zu Tage, die Grundlage künftiger Bildung erhielt, und auch der kleine Christoph zur Erlernung aller ihm nothwendigen Gegenstände streng angehalten wurde; so konnte er in seinem zarten Alter sich auch nur jenen Grad der Bildung aneignen, den mancher hochverdiente Staatsmann und Künstler, der seinen Ursprung einem Dorfe oder Flecken verdankte, als Knabe sich anzueignen Gelegenheit fand.

Rücksichtlich der Musik ist es längst anerkannt, dass Böhmens Bewohner einen, ihrer Seele von der Natur eingepflanzten mächtigen Trieb zur Erlernung der göttlichen Kunst besitzen, der von einem guten, mehr praktischen als theoretischen, sowohl in den Stadt- als Landschulen ertheilten Unterrichte mehr und mehr entwickelt, und von mancherlei Umständen mächtig gefördert wird. Ueber diese Vorzüge haben Burney, Schubert, Reichardt, Junker, Böcklin, und andere Schriftsteller, besonders aber die „Leipziger allgemeine musikalische Zeitung“ *) sich ausführlich und deutlich ausgesprochen.

Darum wird, meldet die letztere, Böhmen mit Recht das Vaterland deutscher Tonkunst genannt. Die grosse Menge vorzüglicher, von diesem Lande hervorgebrachter Künstler, so wie der ehemalige blühende Zustand der Musik daselbst, vermag diese Benennung vollkommen zu rechtfertigen. Sind es nicht böhmische Tonkünstler, die man in allen berühmten Orchestern Europas zerstreut findet? Und haben sich nicht viele derselben, theils als Instrumentalisten, theils als Tonsetzer den grössten Ruhm erworben? — In Böhmen selbst gab es, und gibt es noch

*) Siehe Jahrgang 1800, Sp. 488—494.

zum Theil so viele geschickte und vortreffliche Musiker aller Art, dass man selbst in kleineren Städten ein beträchtliches Orchester zusammenbringen kann, und reich instrumentirte Tonschöpfungen aufzuführen im Stande ist. *) In Prag zumal leben so viele gründliche Kenner und vorzügliche Tonmeister, dass es wohl schwerlich eine Stadt geben wird, wo sie verhältnissmässig zahlreicher anzutreffen wären. Ich nehme selbst Wien nicht aus, das überdiess seine Musiker zunächst aus Böhmen anwirbt, welches nicht nur die kaiserl. Hofkapelle und das Hofoperntheater sondern auch die zahlreichen Militärbanden des In- und Auslandes beweisen.

Ueberdiess waren im ganzen achtzehnten Jahrhunderte die grössten Schätzer und Unterstützer der Musik grösstentheils böhmische und einige ungarische Kavaliere, welche Kapellen unterhielten und ihre Künstler reichlich belohnten.

Zu den nächsten Ursachen des blühenden Zustandes der Tonkunst und der Bildung so vieler Künstler in Böhmen gehört nebst der natürlichen Anlage wohl die Pracht des katholischen Gottesdienstes, welchem die Tonkunst alle ihre Reize leihen muss; ferner die, zu diesem schönen Zwecke von unsern musikliebenden Vorfahren an allen Kirchen gemachten Chorstiftungen. Schon während des 15. und 16. Jahrhunderts entstanden in den meisten Städten dieses Landes die bekannten Litteraten-Brüderschaften. Die edle Absicht dieser Verbindungen und das Wesen ihrer Verfassung war eben wieder die Verherrlichung des Gottesdienstes durch Gesang, dann Verbreitung der Andacht und Weckung der christlichen Liebe. **)

Schon Kaiser Rudolph der II., dessen Regierung in der

*) Der Herausgeber dieser Blätter war im Jahre 1801 zu Böhmisch-Leippa der mitwirkende Zeuge einer vortrefflichen Aufführung von Haydn's Schöpfung, woran sich gegen 200 Musiker betheiligt hatten.

**) Nähere Auskunft über den Ursprung und die Verfassung dieser Gesellschaften findet man in dem 10. Hefte der schätzbaren „Materialien zur Statistik Böhmens," herausgegeben von G. R. Riegger, wo man auch die Mitglieder der Kapelle Kaiser Rudolph's II. verzeichnet findet.

Litteratur- und Kunstgeschichte Böhmens den schönsten Zeitabschnitt bildet, hielt eine wohlbesetzte, aus Italienern und Böhmen bestehende Kapelle. Die bei weitem bessere Periode für die Musik beginnt jedoch erst unter Ferdinand dem II. und dem III., in den reicheren Städten, Klöstern und Jesuiten-Collegien: denn in jedem Kloster, in jeder grösseren Pfarrkirche befanden sich entweder gestiftete Fonds zur Unterhaltung der Chormusik, oder reiche Abteien unterhielten sie selbst, mit freigebiger Hand und lobenswerthem Wetteifer aus reiner Liebe zur Sache.

So wurde eine grosse Menge von Jünglingen, und darunter manches vorzügliche Talent in unserer Kunst ausgebildet. Viele wählten die Musik zu ihrem Berufsgeschäfte und blieben Tonkünstler, die übrigen setzten ihre wissenschaftlichen Bestrebungen fort und wurden Staatsdiener, Geistliche, Wirthschaftsbeamte, Handwerker u. s. w. und bewahrten dabei Liebe, Sinn und Geschmack an der Musik durch ihr ganzes Leben. Diess war besonders bei den Klostergeistlichen der Fall, unter denen die Geschichte der Tonkunst in Böhmen allerdings grosse Männer zu nennen weiss.

Nebst diesen, für die Tonkunst in Böhmen günstigen Umständen, gibt es noch manche andere, die man in dem bereits eben angeführten Aufsatze der Leipziger musikalischen Zeitung nachlesen wolle.

Einen solchen Unterricht nun empfing auch der junge Gluck zu Böhmisch-Kamnitz und Eisenberg, und gewiss einen weit gründlicheren, als andere Bürger- und Bauernknaben der genannten Orte, indem es überall die Sitte will, dass die Landschullehrer den Kindern der Ortsbeamten ausser der gewöhnlichen Schulzeit für einen billigen Ehrensold noch Wiederholungsstunden ertheilen.

Obschon nun Gluck's Vater, nach rauher Jägerweise, sein überaus lebhaftes, feuriges Söhnlein oft sehr hart, selbst tyrannisch behandelte, wenn dieser den ungeduldigen, an ihn gestellten Forderungen nicht schnell genug entsprechen konnte; so verlor der Knabe dennoch nicht die Liebe zu dem, was ihm

einmal zu erlernen auferlegt worden war. Gluck erzählte dieses in vertraulichen Stunden seinen Freunden und Verwandten oft selbst, und gerieth dabei stets in die munterste Laune. Ja, er berichtete noch, dass er und sein Bruder Anton den in den Forst reitenden Vater im strengsten Winter, um der Abhärtung willen, nicht selten barfüssig begleiten, und verschiedene Jagd- und Messgeräthe nachtragen mussten.

Da die Natur den jungen Christoph mit einem kräftigen Geist und vorherrschenden Triebe zur Musik begabt hatte, so ward es ihm leicht, die Schwierigkeiten der Kunst zu überwinden, und in derselben nicht allein die erfreulichsten Fortschritte zu machen, sondern auch den höchsten Genuss zu finden. So kam es denn auch, dass er bald ziemlich gut vom Blatte singen lernte, ja, dass er später auch die Violine und das Violoncell besonders fertig und geschmackvoll zu spielen verstand.

Als Gluck für die Gymnasialstudien herangereift war, schickte der Vater, damals Forstmeister auf der fürstl. Lobkowitz'schen Herrschaft Eisenberg, ihn nach dem unfern gelegenen Städtchen Kommotau, wo der junge Christoph zwischen den Jahren 1726 und 1732 jenen Studien oblag. Hatte der Knabe bei der grossen Neigung zur Musik den Grund zum Gesang und Violinspiele schon früher gelegt, so bot sich nun in dem dortigen Jesuiten-Seminar noch mehr Gelegenheit, in beiden Kunstfertigkeiten vorwärts zu schreiten, und dieselben auf dem Musikchor der Kirche zum heiligen Ignaz thätig auszuüben. Hier war es auch, wo er einigen Unterricht im Clavier- und Orgelspiel empfing.

Von Kommotau begab sich Gluck nach der Hauptstadt Böhmens, um dort sowohl der Tonkunst noch ferner zu huldigen, als auch die höheren philosophischen Lehrgegenstände zu hören, und seine wissenschaftlichen Kenntnisse nach Möglichkeit zu erweitern.

Da jedoch die Unterstützungsbeiträge seines Vaters, der jetzt eine zahlreiche Familie*) zu versorgen hatte, immer spär-

*) Die Geschlechtstafel weist sieben Glieder aus.

licher wurden, sah sich Gluck bald in der trüben Lage, seinen Unterhalt in der Tonkunst allein zu suchen, und sich ausschliesslich auf dieselbe zu verlegen. Er ertheilte Unterricht im Gesang und auf dem Violoncell, und sang und spielte in verschiedenen Kirchen der Hauptstadt, besonders in der Teinkirche unter der Leitung des berühmten Czernohorsky;*) ferner in den Klosterkirchen zur heiligen Agnes und der sogenannten Wasser-Polaken**) auf der Altstadt, wofür er, wie es noch heut' zu Tage geschieht, eine monatliche Bestallung erhielt. In der Ferienzeit zog er Anfangs von Dorf zu Dorf, und von einem Flecken zum andern, unterhielt die Bewohner mit Spiel und Gesang, und erntete für seine Leistungen in den Dörfern oft nichts als Eier, die er an anderen Orten gegen Brod vertauschte.

Später besuchte er die grösseren Städte des Landes, gab Conzerte auf dem Violoncell und vermehrte dadurch sein Einkommen um ein Namhaftes, ohne dass bei dieser Lebensweise in ihm auch nur die leiseste Ahnung einer ruhmvollen Zukunft emporgedämmert wäre."

Aber auch unter dem höheren und niederen, der Tonkunst von jeher hold gewesenen Adel Böhmens erwarb sich Gluck viele Gönner, welche ihn, wie er nicht oft genug betheuern konnte, grossmüthig unterstützten, namentlich die hochherzige Fürstenfamilie von Lobkowitz, welcher viele seiner Ahnen im edlen Waid- und Forstwerke bereits ihre Dienste gewidmet hatten. Daher kam es auch, dass er überall und immer, so lange er lebte, Böhmen sein eigentliches Vaterland, und die Böhmen seine Landsleute und Wohlthäter nannte.

---

*) Czernohorsky, Bohuslaus, Minorit und berühmter Tonsetzer und Orgelspieler, von Nimburg in Böhmen gebürtig, war mehrere Jahre hindurch *Regens Chori* bei St. Anna in Padua, dann in der Teinkirche und bei St. Jakob in Prag. Sein Geburtsjahr ist unbekannt. Er starb um das Jahr 1740 auf einer zweiten Reise nach Italien. Seine vorzüglichsten Schüler waren: Joseph Seger, Czéslaus Klackel, Franz Tuma, Johann Zach, und der berühmte Violinspieler Joseph Tartini.

**) Der Kreuzherren mit dem rothen Herzen.

Im Jahre 1736 führte die Liebe zur Kunst ihn nach der Haupt- und Residenzstadt Oesterreichs, wo er in dem bereits genannten fürstlichen Hause freundliche Aufnahme, Unterhalt und selbst die Gelegenheit fand, die ersten Grundsätze des Tonsatzes gründlicher kennen zu lernen.

Hier erwarteten ihn Kunstgenüsse jeder Gattung; die Schöpfungen eines Antonio Caldara, Joh. Jos. Fux, der Gebrüder Francesco und Ignazio Conti, Giuseppe Porsile*) und Anderer erfüllten sein Herz mit Bewunderung und Entzücken, und zugleich mit heisser Begierde, einst eben so Grosses zu leisten, wie diese Sonnen am Himmel des kunstliebenden Kaisers Karl des Sechsten.

Der lombardische Fürst von Melzi, der Gluck im fürstl. Lobkowitz'schen Palaste singen und spielen gehört, und hohes Wohlgefallen an ihm gefunden hatte, ernannte ihn zu seinem k. k. numer-Musikus, nahm ihn mit nach Mailand, wo derselbe seinen Schützling dem damals sehr beliebten und berühmten Kapellmeister, Organisten und Tonsetzer Giovan Battista Sammartini, von dessen Lebensumständen uns nur wenig bekannt ist, zur weiteren musikalischen Ausbildung übergab.

*) Antonio Caldara, k. k. Hof - Vice - Kapellmeister, Einer der genialsten Tonsetzer für Kirche und Theater in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts, starb in Wien am 28. Dezember 1736 im 66. Jahre seines Alters.

Auch die Florentiner Francesco und Ignazio Conti sind als ausgezeichnete Tonsetzer bekannt. Der Erstere war der berühmteste Theorbist seiner Zeit, und zugleich kaiserl. Kammer-Compositor. Er starb zu Wien am 20. Juli 1732 erst 54 Jahre alt. Der Zweite, k. k. Hofcompositor, ging ebendaselbst am 22. März 1750 im 60. Lebensjahre mit Tode ab. — Johann Joseph Fux, seit dem J. 1715 k. k. Hofkapellmeister, wurde im Jahre 1660 in Ober - Steiermark geboren. Dieser berühmte Tonsetzer für Kirche, Kammer und dramatische Musik, und Verfasser des noch heut' zu Tage geschätzten „*Gradus ad Parnassum*," schied zu Wien am 14. Februar 1741 aus dem Leben, und erreichte das hohe Alter von 80 Jahren. — Giuseppe Porsile, k. k. Hof - Musicus, und vorzüglicher Opernkomponist verstarb ebenfalls in Wien am 29. Mai 1750 im 78. Lebensjahre.

Die zahlreichen Werke der hier genannten Tonsetzer werden in der k. k. Hofbibliothek, und zum Theile auch in der Bibliothek des Wiener-Musikvereins aufbewahrt.

Dritter Abschnitt.

Gluck's erste Kunstperiode. (1741 — 1747.) Gluck in Italien und England.

Nach einem vierjährigen eifrigen Studium fühlte Gluck sich im Stande, für das Theater zu schreiben und mit den damals ausgezeichnetsten italienischen Maestri den scenischen Wettkampf zu wagen.

Bald bot sich dazu Gelegenheit dar.

Da Gluck in dem Hause des Fürsten, wo er als Tonkünstler besoldet war, schon verschiedene Beweise seiner höheren musikalischen Gaben abgelegt hatte, wurde er eines Tages aufgefordert, für das Hoftheater in Mailand eine grosse Oper zu setzen. Gluck nahm, seiner Fähigkeiten sich bewusst, die Aufforderung an, und, indem er sich den Eingebungen der Muse ganz überliess, wagte er es, von der gewohnten, breitgetretenen Bahn der italienischen Tonsetzer seiner Zeit so viel als möglich abzuweichen, und eine dem musikalischen Ausdruck sich annähernde Musik zu schreiben, eine Gattung, der er später seinen unsterblichen Ruhm verdankte, und die er, so zu sagen, selbst geschaffen hat. *)

Diese erste Oper war „*Artaserse*" von Metastasio; sie gelangte im J. 1741 zur Aufführung.

Bei dieser Gelegenheit ereignete sich Folgendes: Gluck war aus Sammartini's Schüler bald dessen vertrautester Freund geworden. Gluck unternahm seine neue Arbeit, ohne Jemand dabei zu Rathe zu ziehen, und beendete die, bei ihm bestellte Oper bis auf eine Arie, die einer andern Wortunterlage bedurfte, und desshalb noch ungesetzt geblieben war.

Die erste Probe wurde im Theater vor einer grossen Zuhörermenge abgehalten, die von der Neugierde dahin gezogen

*) S. Reichardt's Studien für Tonkünstler.

wurde, und vor Ungeduld brannte, den ersten Versuch eines jungen Tonsetzers zu vernehmen und zu beurtheilen.

Die Gehörswerkzeuge dieser Menschen waren jedoch an diese neue Gattung nicht gewöhnt; Alle lachten mit hämischer Schadenfreude und spotteten des deutschen Künstlers. Gluck, der es merkte, verlor kein Wort und blieb seinem Streben getreu. Die noch ungesetzte Arie schrieb er in der gewöhnlichen italischen nur dem Ohre schmeichelnden Weise, ohne dabei auf den Zusammenhang mit den übrigen Theilen des Werkes Rücksicht zu nehmen. Sie war ganz nach dem Wunsche jener Italiener, die nur ein oberflächliches Vergnügen in den Räumen des Theaters suchen, ohne den Werth einer Arbeit zu ergründen und den Gesammteindruck zu beachten.

Die Hauptprobe zog noch eine weit grössere Menschenzahl herbei, und als die Zuhörer das neue, liebliche Gesangsstück vernahmen, brachen sie in den lautesten Beifall aus, und flüsterten sich ins Ohr, dass diese Arie von Sammartini sei. — Gluck sah und hörte Alles und schwieg. Jedermann drängte sich zur ersten Vorstellung, und siehe da — der Erfolg der Musik war ein vollkommener. Die von den übrigen Tonstücken so verschiedene Arie ward als flach und zu dem Ganzen so unpassend befunden, dass man allgemein ausrief, sie entstelle die ganze Oper. In dieser unschuldigen Weise rächte sich Gluck an dem voreilig richtenden Volke.

Da Gluck's erste Oper den allgemeinen Beifall errungen hatte, so war auch der grosse Wurf gelungen, wornach der junge Tonsetzer viele Jahre hindurch sehnsuchtsvoll gestrebt hatte; denn Gluck war jetzt auch ein Maestro geworden, und zwar nicht Einer vom gewöhnlichen Schlage. Er ward nun von einer Stadt Italiens zur andern gerufen, um alle mit seinen Opern zu versehen und überall Gold und Ruhm zu ernten.

So schrieb er vier Jahre nach einander für Mailand, und zwar im J. 1741 die bereits genannte Oper; im J. 1742: „*Demofoonte*“ von demselben Dichter; im J. 1743 „*Siface*“ und im J. 1744 „*Fedra.*“

Venedig empfing von Gluck zwei Opern, die den Ruhm

des jungen Künstlers *alle stelle* hoben. Die erste war „*Demetrio*" ebenfalls von Metastasio; sie wurde (nach Allacci*) mit dem Titel: „*Cleonice*" im J. 1742 auf dem Theater San Samuele zur Aufführung gebracht. Der berühmte Musico Felice Salimbeni, Porpora's Schüler, sang darin die Rolle der „*Alceste*" mit stürmischem Beifalle.**)

Die zweite: „*Ipermnestra*" von demselben Dichter gelangte in dem Theater S. Giovanni Crisostomo zur Darstellung.

Seine Oper: „*Artamene*" erschien im Jahre 1743 zu Cremona auf der Bühne und sein „*Alessandro nell' Indie*" mit dem Titel: „*Porro*" ergötzte im J. 1745 die Bewohner Turins.

Der „*Almanacco de' Teatri di Torino per l'anno 1819*" liefert uns eine Uebersicht aller seit dem Anfange des verflossenen Jahrhunderts in den Theatern jener Hauptstadt aufgeführten dramatischen Stücke, und enthält Seite 20 folgende kunstgeschichtliche Notiz:

Im J. 1745 wurde aufgeführt: „*Porro. Poesia di P. Metastasio. Musica di Gluck. Primi Attori: Nicolini e Paghetti. Tenore: Bonifacci. Primi Ballerini: M. le Febure et Mlle. le Febure. Balli: di Barcajuoli Indiani, di varie nazioni; festa di Bacco ed Arianna, con baccanti e satiri.*"

Von dieser Oper besitzt das Musikarchiv der k. k. Hofbibliothek nur zwei Arien aus dem Nachlasse des verstorbenen Herrn Hofrathes Raphael Georg Kiesewetter Edlen von Wiesenbrunn, und zwar:

1. Arie des *Porro* in der 4. Scene des II. Aktes in *E. maj.* „*Senza procella ancora*" — und

2. Arie des Feldherrn *Gandarte* in *G. maj.* „*Se viver non poss' io*" — beide vom Streichquartett begleitet. Sie enthalten einen schönen Gesang, sind übrigens aber in dem damals üblichen italischen Style gehalten. In der ersteren findet man eine Cadenz für den Sänger.

So schrieb Gluck in dem kurzen Zeitraume von fünf

*) Siehe dessen *Drammaturgia*. Venezia 1755. 4.

**) S. Hiller's Lebensbeschreibungen. S. 234.

Jahren acht Opern, die sämmtlich von den Italienern mit Beifall aufgenommen wurden, und unserem Tondichter Ehre und Geld eintrugen. Da jedoch die Partituren derselben uns nicht vorliegen, und jene der zu Mailand aufgeführten Opern sogar von den Flammen verzehrt wurden, so sind wir ausser Stande, über ihren dramatisch-musikalischen Werth einige Worte zu sagen.

Nun reihte man Gluck den besten Tonsetzern seiner Zeit an, und nannte seinen Namen allenthalben mit hoher Bewunderung. Der Künstlerruf des *giovine Tedesco* verbreitete sich demnach nicht allein in ganz Italien, sondern auch in den übrigen Theilen Europas.

Dieser Ruf war hinreichend, ihn dem Lord Middlesses, der damals der einzige befugte Direktor der Oper in London war, als Tonsetzer für das Haymarket-Theater zu empfehlen.

Gluck begab sich noch im J. 1745 in Gesellschaft seines hohen Gönners, des kunstsinnigen Ferdinand Philipp Fürsten von Lobkowitz, der gerade zu jener Zeit eine Reise durch Italien, Frankreich und England unternahm, von Turin aus über Paris nach London.

Unglücklicherweise blieb in der Hauptstadt Albions bei seiner Ankunft das obgenannte Schauspielhaus verschlossen, an welchem Umstande das durch einen Aufruhr erregte Volksvorurtheil gegen die, hauptsächlich aus Katholiken bestehenden Sänger, Schuld war.

Die Vorstellungen nahmen erst am 7. Jänner des J. 1746 wieder ihren Anfang und zwar mit Gluck's ganz neu gesetzter Oper: „*La Caduta de' Giganti*," welche in Gegenwart des Herzogs von Cumberland, zu dessen Ehre sie war geschrieben worden, zur Aufführung gelangte. *)

Dr. Burney liefert uns von dieser Vorstellung folgende

*) S. Burney's *History of Music* 4 Bd. S. 452 etc. Ferner Abr. Rees, *The Cyclopaedia*. T. XVI. und Busby's Gesch. der Musik. Thl. II. S. 501.

Skizze. Die Sänger dieser Oper waren: Angelo Maria Monticelli,*) Giuseppe Jozzi,**) und Ciacchi; die Sängerinnen: Imer, Frasi und die, später unter dem Namen Mad^e^ Cornelie besser bekannte Pompeati. Die Imer war eine ebenso mittelmässige Sängerin als Schauspielerin, und die Pompeati hatte solch' eine männliche und heftige Weise zu singen, dass ihr ganzes Wesen nur wenig an Weiblichkeit streifte. Den neuen Tänzen von Auretti, und der bezaubernden Violetta, nachmaligen Mrs. Garrick wurde jedoch weit mehr Beifall zugeklatscht, als Gluck's Gesängen, die zu ihrer Zeit gewiss viel Verdienstliches hatten, und nur des mangelhaften Vortrages wegen einen geringen Eingang fanden. Die erste Arie in *G. min.*, war zwar eine ganz eigenthümliche Schöpfung, allein viel zu eintönig, die zweite jedoch mit Geist erfunden und gut gezeichnet. Dieser folgte ein Duett, worin Gluck zu viele Gesangsverschönerungen und Effekte kühn aufeinander gehäuft hatte. Die nun kommende, von Monticelli gesungene Arie war sehr originell in der Instrumentalbegleitung, nur musste man sie des Fehlers zeihen, dass letztere bei der Aufführung die Singstimme zu stark deckte. Monticelli nannte sie eine „*Aria tedesca.*" Der nächste Gesang zeichnete sich durch ein ganz besonderes Zeitmass aus, und hielt dadurch, wie Dr. Burney sich noch zu erinnern wusste, mit keiner andern einer Gattung irgend einen Vergleich aus. Er hatte, nebst dem Verdienst überraschender Neuheit, noch jenes einer herrlichen Begleitung: nur hätte der Tonsetzer der Singstimme etwas mehr Grazie verleihen und mehr künstlerische Ruhe aufprägen sollen. Der folgende Gesang für den Jozzi gesetzt, der zwar eine bedeutende musikalische Bildung, aber wenig Stimmmittel besass, war voll neuer

*) Angelo Maria Monticelli, ein berühmter Mezzo-Sopran, war um das Jahr 1715 zu Mailand geboren. Nachdem er auf den grössten Bühnen Europas gesungen, starb er zu Dresden im J. 1764 im 49. Lebensjahre.

**) Gius. Jozzi, ein römischer *Musico*, war zwar ein sehr guter Clavierspieler, aber ein mittelmässiger Sänger, zuletzt Gesanglehrer zu Amsterdam. Sein Geburts- und Todesjahr sind noch unbekannt.

Verzierungssätze und wirksamer Stellen. Den Kunstkennern Londons blieb bei diesem geistvollen Tonstücke nichts anderes zu wünschen übrig, als die, vom Anfang bis zum Ende Feuer und Leben athmende Arie mit einem ausgezeichneteren Vortrage zu hören.

Diese Oper erlebte, wie wir bereits meldeten, wegen ihrer mangelhaften, und desshalb unbefriedigenden Darstellung nur fünf Vorstellungen.

Dr. Burney fügt seiner kurzen Beschreibung der Gluck'schen Oper: „*La Caduta de' Giganti*" noch folgende Bemerkung an: „Man konnte von einem jungen Manne, dem die Fähigkeit verliehen war, eine solche Oper in das Leben zu rufen, die trotz ihrer Unvollkommenheiten dennoch fünf Vorstellungen erlebte, schon Etwas erwarten. Das Urtheil des, gegen fremdes Verdienst nicht selten unduldsamen Händel war nach Anhörung dieser Oper allzustreng und unfein, als dass wir dasselbe hier zu wiederholen geneigt seyn sollten, indem es sowohl Händel'n als dem noch im Gährungsprozesse begriffenen Gluck nicht zur Ehre gereicht."

Es kann eben dieser, in Gerber's Tonkünstler-Lexikon angeführten Anekdote hier eine andere entgegengesetzt werden, welche Reichardt in London selbst gehört hat, und die jene etwas unwahrscheinlich macht. Gluck, mit dem spärlichen Beifalle, den seine „*Caduta de' Giganti*" errungen hatte, unzufrieden, beklagte sich desshalb bei Händel, indem er ihm die Partitur mittheilte. Händel erwiderte ihm darauf: „Ihr habt Euch mit der Oper nur zu viele Mühe gegeben; das ist aber hier nicht wohl angebracht; für die Engländer müsst ihr auf irgend etwas Schlagendes und so recht auf das Trommelfell Wirkendes sinnen." — Dieser Rath soll Gluck auf den Einfall gebracht haben, zu den Chören dieser Oper Posaunen zu setzen, und nun habe die Oper grösseren Beifall geerntet.

Am 4. März desselben Jahres folgte die bereits zu Cremona im J. 1743 in die Scene gegangene Oper: „*Artamene*," worin die berühmt gewordene, von Monticelli gesungene Arie: „*Rasserena il mesto ciglio*" — solch einen rauschenden

Beifall errang, dass sie bei jeder Darstellung wiederholt werden musste.

Von dieser Oper finden sich in der Wiener Hofbibliothek aus dem Nachlasse des k. k. Hofrathes Raphael Georg Kiesewetter Edlen von Wiesenbrunn nur sechs der beliebtesten, im Stich gleichzeitig herausgekommenen Nummern mit folgendem Titel: „*The favourite Songs in the Opera Call'd Artamene. By Sig. Gluck: London, Printed for J. Walsh in Catharine Street in y Strand.*" — *fol. min.*

Diese sind:

1. Die oben erwähnte, von Monticelli gesungene Arie für Sopran in *E. maj.*, ³/₄ Takt, Andante. Sie drückt den Abschied eines Helden aus, welcher dem Tode entgegen geht. Der 2. Theil hat die Tonart *E. minor*. Der einzige Fehler dieses Gesangstückes besteht, nach Burney's Ansicht, in dem Umstande, dass der in demselben ausgesprochene, sehr liebliche Gedanke allzuoft wiederholt wird, indem er siebenmal wiederkehrt, und durch das *da Capo* sich bis auf das vierzehnte Mal vermehrt. Die *II. Parte* ist als matt zu betrachten. Wirklich liefert keine der Arien aus dieser Oper, die gedruckt worden, ein Anzeichen des Genius, den der Tonsetzer in späterer Zeit an den Tag gelegt hat.*)

2. Eine von demselben Sänger vorgetragene Contre-Alt-Arie in *D. maj.*, *C* Takt, Adagio, mit einem 2. Theile in *D. min.* Die Anfangsworte sind: „*Pensa asserbami.*" Sie bezeichnet den Abschied des Helden von seiner Geliebten und ist mit einigen Läufern geziert.

3. Arie für den Sopran in *A. maj.* ³/₄ Takt, Allegro: „*E maggiore d'ogn' altro dolore,*" von Signora Frasi gesungen, mit einem 2. Theile in *A. min.* Sie spricht eine ähnliche Gemüthsstimmung aus, wie die vorhergehende Nummer, und enthält einen einfachen, schmucklosen Gesang.

4. Arie für den tiefen Sopran oder Contre-Alt, in *F. maj.* ³/₄ Takt, mit einem 2. Theile in *D. min.* Sie wurde von Sign.

*) Burney's *Hist. of Music.* T. III. p. 454.

Jozzi gesungen, beschreibt die Reize und sonstigen Vorzüge der Geliebten in einem charakteristischen Tonbilde, und beginnt mit den Textworten: „*Il suo leggiadro viso.*“

5. Bravour-Arie für den Sopran in *A. maj.*, ¾ Takt, Grazioso, mit einem 2. Theile in *Fis min.*, von Signora Pompeati vorgetragen. Zärtliche Vorwürfe gegen den Geliebten bilden den Inhalt des Tonstückes, das mit den Worten beginnt: „*Se crudeli tanto siete.*“ — und

6. Sopran-Arie in *E. maj.*, ¾ Takt, mit einem 2. Theile in *A. maj.*, von Sign. Jozzi gesungen. Dieser sehr ausdrucks- und gefühlvolle, den Abschied vom Leben bezeichnende Gesang enthält die Anfangsworte: „*Già presso al termine de'suoi martiri.*“

Diese Oper, in der man die voranstehenden Nummern als die vorzüglichsten erkannte, und desshalb durch den Stich veröffentlichte, wurde zehn Abende hindurch aufgeführt.

Gluck's kurzer Aufenthalt in London, und noch früher in Paris, hatte für ihn die heilsamsten Früchte getragen. Der zum Beobachter und Reformator geborne Künstler war von Dr. Arne's*) einfacher und naturgemässer dramatischer Satzweise und von Händel's grossartigem Charakter in Gesang und Harmonie, in Paris von Rameau's echt tragischer Deklamation und hoher Wahrheit, so wie von dessen Behandlung der Chöre und Tänze tief getroffen und gerührt, und von der Idee, dieses Alles zu einem grossen Ganzen zu verbinden, innigst erfüllt: allein es war jener Tag theils noch nicht angebrochen, an dem er seine Gedanken zur Wahrheit werden lassen konnte, theils war sein Geist noch nicht zum vollen Bewusstsein der Eigenthümlichkeit seines Kunstgenius gelangt. — Obschon er früher schon viele Opern mit dem besten Erfolge auf die Bretter gebracht hatte,

*) Thomas Augustin Arne, dieser berühmte englische Tonsetzer und Dr. der Musik, war zu London im Jahre 1710 geboren und starb dort im J. 1778. Seine interessante kurze Biographie ist in Schilling's Lexikon der Tonkunst nachzulesen.

so war er theilweise noch immer in jene Formen gebannt, die damals nur in Italien und auf solchen Bühnen Deutschlands, wo die italische Kunst ihre ausschliesslichen Pfleger und Verehrer hatte, eine vorzugsweise Geltung fanden. Zwar suchte er schon in allen vorhergegangenen Werken von den Gewohnheiten der Tonsetzer jener Zeit, die ihrer musikalischen Phantasie ohne Rücksicht auf die Arbeit des Dichters den Zügel schiessen liessen, sich fast instinktmässig, so viel als möglich, zu entfernen; er hatte es sich schon in Mailand zum Gesetze gemacht, den Charakter seiner Gesänge, so weit es mit dem Geschmacke der Italiener, für die er damals schrieb, vereinbarlich war, nach dem Inhalte der Dichtung einzurichten: allein die eigenthümliche Entwicklung seiner, erst später zur vollkommenen Reife gelangten grossen Ideen und die Grundlage zu seinem künftigen musikalisch-deklamatorischen Systeme fällt demnach erst in die Epoche seines Aufenthaltes in London. Hier begann er ernstlich nach Wahrheit zu streben und legte die fruchtbaren Keime zu seiner künftigen Meisterschaft.

Aber noch ein anderer, dem Anscheine nach geringfügiger Umstand (erzählt M. Suard,*) der es aus des Tonsetzers eigenem Munde erfahren haben will,) bewirkte diese grosse Umwandlung in Gluck's Künstlerseele. — Nachdem die beiden bereits besprochenen Opern in London über die Bühne geschritten waren, wurde Gluck aufgefordert, ein sogenanntes Pasticcio, das ist, eine Gattung lyrisch-dramatischer Gedichte, deren Worten die ausgesuchtesten Musikstücke aus andern Opern angepasst wurden, zusammenzusetzen. Er that es, wählte zu diesem Zwecke aus seinen, bisher gearbeiteten Werken diejenigen Stücke aus, die stets mit dem grössten Beifalle waren aufgenommen worden, und passte sie mit dem möglichsten Kunstsinn und der ihm eigenen Gewandtheit den gegebenen Worten eines Libretto an, das den Titel: „*Piramo e Tisbe*" führte: allein schon bei der ersten Darstellung dieser musikali-

*) Siehe den Artikel: „*Allemagne*" im *Dictionnaire de Musique*, das einen Theil der „*Encyclopédie méthodique*" bildet.

schen Pastete nahm Gluck mit Staunen wahr, dass dieselben Gesänge, welche in den Opern, für die sie geschrieben waren, die grösste Wirkung hervorgebracht hatten, hier ganz wirkungslos blieben, wo sie zu andern Worten gesetzt, einer andern Handlung angeschmiegt, und von einem andern Geberdenspiele begleitet wurden. Diese Thatsache zwang ihn zu dem richtigen Schlusse, dass jedem wohl gelungenen Tonstücke ein, den Umständen entsprechender Charakter innewohne, für den es allein geschaffen wurde, und dass nur in diesem Charakter der Grund einer höheren Wirkung liege, als in dem flüchtigen Vergnügen, das unser Ohr bei der Zusammenstellung wohlklingender Töne ohne Bedeutung empfindet. Er musste ferner schliessen, dass man nie hoffen könne, der Musik ihre Gesammtkraft und alle jene Reize, deren sie fähig ist, zu verleihen, wenn man sie nicht mit einer, zwar einfachen, aber seelenvollen Dichtung, die mit treuer Wahrheit nur höchst natürliche und bestimmte Empfindungen darstellt, im gleichen Geiste verbindet; dass die Musik ferner eine Sprache der Empfindungen werden könnte, welche die Fähigkeit besitzt, die Regungen des menschlichen Herzens auszudrücken; dass aber der Gesang dem Rhythmus und der Betonung der Worte genau folgen, und die begleitenden Instrumente durch den ihnen eigenthümlichen Ausdruck mitwirken müssten, um entweder den Gesang zu verstärken, oder mit ihm in einen, die Wirkung steigernden Gegensatz zu treten, je nachdem es die Lage der Dinge und der Inhalt der Dichtung erfordern. Er gelangte diesem gemäss zur endlichen Einsicht, dass jene sogenannten schönen Arien, welche die Italiener und ihre Bewunderer für die höchste Aufgabe der Kunst hielten, durch die Schönheit ihrer Form und die Lieblichkeit ihres Gesanges das Ohr wohl auf eine angenehme Weise zu berühren, aber in der Seele selbst niemals lebhafte, noch weniger tief eingreifende Empfindungen zu wecken im Stande wären. Wenn man daher später von gewissen Arien zu ihm redete, die man pathetisch nannte, so pflegte er gewöhnlich zu sagen: „Es ist Alles recht schön: *ma questo non fira sangue!*“ —

Dies war also der Zeitpunkt, der in Gluck's Seele den

ersten Lichtfunken zu dem grossen Entschlusse hervorrief, die damals herrschende italische Setzweise, der man den gerechten Vorwurf machte, dass sie, wie Arnaud sagte, die Oper in ein Conzert umgestalte, dem das Drama nur zum Vorwande diene, nach und nach zu verlassen, und das, für die Tonkunst empfängliche Volk auf naturgetreuere Pfade zu leiten. Man kann daher diesen Zeitpunkt auch den Wendepunkt seines Geistes nennen.

Von London aus kehrte Gluck gegen das Ende des J. 1746 über Hamburg nach Deutschland zurück und wurde (nach Dlabacz) in die churfürstliche Kapelle zu Dresden mit einem ansehnlichen Gehalte aufgenommen.

Doch nicht lange mochte es ihn hier dulden. Der Tod seines Vaters zwang ihn einerseits, seine Stellung aufzugeben, um eine, unweit Johnsdorf bei Georgenthal in Böhmen ererbte Schenke zu verkaufen, anderseits aber sowohl dem eigenen Drange als Freundeswinken zu willfahren, die ihn nach dem, der Musik immer hold gewesenen österreichischen Kaisersitze führten, dessen Kunstgenüsse in seiner Erinnerung noch fortlebten, und jetzt von Neuem mit magnetischer Kraft anzogen.

Von nun an wählte sich Gluck die Stadt Wien zum beständigen Aufenthaltsorte, und zwar nur mit jenen kurzen Unterbrechungen, die sein Beruf und die Forderungen der Kunstwelt von seinem Genius verlangten.

Vierter Abschnitt.

Gluck's zweite Kunstperiode. (1748 — 1754.) Gluck's Wirken in Wien.

Die dramatische Musik stand bei Gluck's Ankunft in Wien auf einer bedeutenden Stufe damals möglicher Blüthe: denn diese hatte in der Haupt- und Residenzstadt mit den Fortschritten der Kunst in Italien gleichen Schritt gehalten.

Wir finden uns jedoch nicht veranlasst, an diesem Orte bis auf die Uranfänge dramatischer Bestrebungen in Oesterreich zurückzugehen; wir begnügen uns zu bemerken, dass ihre ersten geregelten Spuren unter dem kunstliebenden Kaiser Ferdinand III. begannen, und unter der Regierung des Kaisers Leopold I., der die Tonkunst in einem hohen Grade begünstigte, förderte und unterstützte, die erfreulichsten Fortschritte machten.

Musikalisch-dramatische Vorstellungen von entschiedener Bedeutung finden wir daher erst seit dem Anfange der Regierung des letztgenannten Monarchen im Jahre 1657. Der Kaiser spielte selbst sehr fertig das Clavier; auch komponirte er eine bedeutende Anzahl von Arien, Cantaten, Opern und selbst Kirchenmusikstücken, deren viele in dem Archive der k. k. Hofbibliothek noch heute sorgfältig aufbewahrt werden. Bei dieser liebevollen Hinneigung zur Kunst, die den hohen Gliedern des erlauchten Hauses Habsburg überhaupt eigen war, besonders bei den, dem Kaiser Leopold eigenen ungewöhnlichen Kenntnissen und Fähigkeiten gewannen dessen Bemühungen zu Gunsten der Tonkunst auch mehr Plan, einen besseren Zweck und einen bleibendern Erfolg; und so verdankt Wien ihm die weitere Verbreitung dieser Kunst, so wie der Liebe zu ihr nicht nur am Hofe, sondern auch bei Allen, die einigermassen auf Bildung Anspruch machten. Von den vielen

rühmlichen und denkwürdigen Leistungen dieses erhabenen Monarchen zu jenem Zwecke möge nur Folgendes hier erwähnt werden:

Kaiser Leopold sammelte und unterhielt eine ansehnliche Kapelle von Sängern und Instrumentisten, zumeist Italienern. Im J. 1659 liess er auf dem Reit- (jetzt Josephs-) Platze ein grosses Schauspielhaus errichten, das schon drei Reihen Logen, und Gallerien für die Zuschauer umfasste. Unter den ausserordentlich glänzenden Festen, womit man im J. 1666 sein Beilager mit der spanischen Infantin Margaretha Theresia feierte, wurde auch eine grosse Spektakel-Oper: „*Il Pomo d'oro*" betitelt, mit Musik von dem damaligen, in der Geschichte der Kunst berühmten Theater-Intendanten, Pater Antonio Cesti, abgehalten, zu welcher auf dem heutigen inneren Burgplatze ein ungeheueres Theater von Holz erbaut worden war. Kaiser Leopold selbst, sein Hof und der hohe Adel trugen Sorge für eine so reiche und prachtvolle Darstellung, als kaum jemals irgendwo stattgefunden haben mag. Betrug doch die Zahl der auf der Bühne erscheinenden Personen gegen tausend. Talander liess im J. 1708 eine weitläufige Beschreibung dieser Prunk-Vorstellung in Leipzig drucken.

Seitdem war es gewöhnlich, dass der Hof sich mit Schauspielen und Opern ergötzte, die auf dem grossen kaiserlichen Theater, in verschiedenen Zeiten auch in den kaiserlichen Lustschlössern, aufgeführt wurden. Von dem letztgenannten Jahre bis 1695 hatte die Kaiserstadt mit Pest, Krieg und andern Unglücksfällen zu kämpfen, wesshalb diese Vergnügungen freilich eine traurige Unterbrechung erlitten.

Bei der zweiten türkischen Belagerung im J. 1683 wurde selbst das grosse Theater, weil es von Holz erbaut war und der Stadt Gefahren drohte, niedergerissen. In besseren Zeiten liess Kaiser Leopold dieses Haus zu erneuerten Vorstellungen wieder herstellen; doch gegen des Jahrhunderts Ende wegen des schönen Zweckes wieder abbrechen, um an dieser Stelle das herrliche Hofbibliotheks-Gebäude errichten zu lassen. Dagegen liess er seit dem Jahre 1697 ein neues grosses Theater hinter

der Burg bauen, das jedoch zwei Jahre hernach, noch vor seiner Vollendung, von Neuem abbrannte.

Kaiser Leopold hinterliess einen ungeheuren Musikalien-Vorrath; es ist jedoch nur ein Theil davon auf die Gegenwart gelangt, der in der k. k. Hofbibliothek noch jetzt Jedermann zur Einsicht gestattet, oder zum Studium mitgetheilt wird.

Kaiser Joseph I. erbte seines erlauchten Vorfahren Musikliebe. Er vermehrte und verbesserte die Kapelle, setzte ihr den Marchese di Santa Croce, Einen der grössten Musikkenner seiner Zeit, als Oberhaupt vor, und gab der italischen Oper eine schönere Oertlichkeit. Dieses, von den Gebrüdern Bibiena erbaute Theater umfasste zwei Säle: einen kleineren, der im Carneval für italische Schauspiele, sonst auch für andere Hoffeste verwendet wurde; dann einen grösseren, der das eigentliche, zur Aufführung ernster italischer Opern bestimmte Hoftheater war. Dieses galt für das grösste und schönste Gebäude dieser Gattung in damaliger Zeit, so wie die darin gegebenen Aufführungen der musikalischen Kompositionen, die Ausführung, die Pracht der Kleidungen und Dekorationen, die Tänze und andere Ausschmückungen Alles übertrafen, was man bis dahin in Wien gesehen hatte.

Dieses schöne Opernhaus wurde im Jahre 1748, gerade in dem Jahre der Ankunft Gluck's in Wien, abgebrochen und zu einem öffentlichen Redoutensaale bestimmt. Nach dem Jahre 1752 wurden beide Säle vereinigt, durchaus von Stein erbaut, und, mit mancher, dem jetzigen Zweck angemessenen Veränderung und Verschönerung bis zu unseren Tagen den öffentlichen Redouten gewidmet.

Kaiser Karl VI. begünstigte und unterstützte die Tonkunst nicht weniger, als sein hoher Vorgänger. Namentlich vervollkommnete er die Kapelle, so, dass sie keiner gleichzeitigen nachstand. Auch er spielte mehrere Instrumente und besass nebstbei noch andere musikalische Kenntnisse, und ein überaus feines, ausgebildetes Gehör, dem kein Fehler in der Ausführung entschlüpfte. Er erhob die Oper zu einer Vollkommenheit, Pracht und Herrlichkeit, die ihr weder vor- noch nachher eigen ge-

wesen war. Zwar besassen die ersten Bühnen Italiens wohl einzelne grössere Gesangs-Individuen, aber weder einen Dichter, wie Metastasio, noch ein so vollendetes Orchesterspiel (unter Fux's Leitung), noch eine so ausgesuchte und geschmackvolle Pracht der Tänze, Dekorationen und anderen Ausschmückungen. Im grossen Opernhause wurde alljährlich nur Eine grosse Oper gegeben; sonst wäre weder jene Vollkommenheit der Ausführung bei einem so übergrossen Personale, noch jener Aufwand in die Länge der Zeit möglich gewesen. Die erste Vorstellung hatte jedesmal am 4. November, dem Namenstage des Kaisers Statt; dann wurde sie wiederholt. Jedem anständig Gekleideten war es erlaubt ihr beizuwohnen, und — ohne Eintrittsgeld. Sonst war auf diesem Theater nur bei ganz besonderen Festen Oper. So wurde bei der Vermählung der Erzherzogin Maria Theresia das grosse Prachtwerk „*Achille in Sciro*" von Antonio Caldara gegeben. Dagegen sah man im Sommer alljährlich eine Oper in der k. k. Favorite (der heutigen Theresianischen Ritter-Akademie auf der Wieden), und zwar die erste Vorstellung stets am 28. August, dem Geburtstage des Kaisers: denn die Favorite war in dieser Jahreszeit der gewöhnliche Aufenthalt des allerhöchsten Hofes.

Die Bühne und ihre Einrichtung war in eigenthümlicher Weise beschaffen. Jene befand sich im Garten über dem grossen Wasserwerke, und hatte einen ungeheuren Umfang. Die Fontainen und andere Kunst-Wasserbauten wurden bei angemessenen Gelegenheiten mit in die Vorstellung selbst gezogen und so als Dekoration benutzt. Auf dem grossen Wasserbecken fanden wirkliche Wasserfahrten, Schiffbrüche, Seetreffen u. s. w. Statt. Kleinere theatralische Vorstellungen waren an der Tagesordnung. Direktor der Oper unter Kaiser Karl VI. war der Fürst Pio, ein kunsterfahrener Mann; erster Kapellmeister der eben so grosse Theoretiker als Praktiker J. F. Fux; Vice-Kapellmeister der geistvolle und fruchtbare Antonio Caldara, edel und würdevoll in seinen dramatischen, noch mehr in seinen kirchlichen Schöpfungen; Stampiglia, Apostolo Zeno und Metastasio waren die Hof- und Theaterdichter. Die Floren-

tinerin Vittoria Tesi Tramontini zeichnete sich schon damals als Sängerin vor Allen aus.

Im Jahre 1712 liess der Wiener Magistrat das erste Stadttheater nächst dem Kärnthnerthor erbauen, wo in späterer Zeit, als das Theater nächst der Burg das recitirende Schauspiel ganz allein in seine Pflege nahm, die Oper und das Ballet ausschliesslich ihren Sitz aufgeschlagen hatten. Zuerst wurden hier deutsche, zum Extemporiren eingerichtete Stücke gegeben; im Jahre 1728 aber nach Stranitzky's Tode bekamen Borosini und Sellier ein zwanzigjähriges Privilegium. Sie gaben deutsche Schauspiele, machten den Anfang mit kleinen deutschen Singspielen, führten im Ballhause auf dem Minoritenplatze auch italische Opern auf, und gaben selbst gute Ballette, die mit den deutschen Vorstellungen verbunden wurden.

Nach Kaiser Karl's Tode begünstigten Franz und Maria Theresia das deutsche Theater noch mehr, liessen desshalb im Jahre 1741 im alten Ballhause nächst der Burg das neue noch jetzt bestehende Hoftheater nach dem Plane des Schauspielers und Topographen Weiskern erbauen, und auf diesem, im Wechsel mit dem Kärnthnerthor-Theater die Deutschen spielen. Im Jahre 1743 wurde dieses von dem damaligen Theaterunternehmer Sellier mit hoher Genehmigung erweitert und auch für italische Singspiele eingerichtet. Das erlauchte Herrscherpaar fand an diesen abwechselnden Schauspielen grosses Wohlgefallen, liess aber dafür die ehemaligen grossen, vielen Kostenaufwand erfordernden Opern gänzlich eingehen. Die letzte wurde noch im Jahre 1744 den 8. Jänner gegeben, als Maria Theresia das Beilager ihrer Frau Erzherzogin-Schwester Marianna mit dem Prinzen Karl von Lothringen durch verschiedene Feste verherrlichte. Diese Oper war: „*Ipermnestra*" von Metastasio.

Nach Sellier erhielt der Freiherr von Lopresti Anfangs blos das italische, später auch das deutsche Schauspiel. Dieser liess im Jahre 1751 das Burgtheater abermals vergrössern; und im Jahre 1760 ward dasselbe durch den, im Jahre 1752 ernannten Theaterdirektor, Herrn Grafen Jakob von Durazzo, mit

einem neuen Fronton geziert und auch von innen durchaus prächtig erneuert.

Als dieser kunstsinnige Oberleiter und ganz besondere Gönner des Tonsetzers Gluck als Gesandter nach Venedig übersetzt wurde, erhielt im Jahre 1764 Herr Johann Wenzel Graf von Spork das Generaldirektorium.

Gluck hatte schon bei seinem ersten Aufenthalte in Wien (1736—1737), wo unter Kaiser Karl VI. die dramatische Musik in höchster Blüthe stand, die Werke der hervorragendsten Talente damaliger Zeit, nämlich eines Carlo Badia, Antonio Caldara, Giuseppe Fuchs, Matteo Pallotta, Giuseppe Porsile, Johann Georg Reinhard und Georg Reutter kennen gelernt, und eben diese waren es, welche seine Liebe zum Studium dramatischer Musik geweckt und ihn zu dem Entschlusse begeistert hatten, nach Italien zu gehen, und sich dort für seine künftige Laufbahn vorzubereiten.

Als er, mit mancherlei Erfahrungen bereichert nach eilf Jahren wieder nach Wien zurückgekehrt war, fand er von den alten Kunstgrössen nur noch den Porsile und Reutter am Leben, die übrigen Plätze wurden von Giuseppe Bonno, Lucantonio Predieri und Georg Christoph Wagenseil ausgefüllt.

In Wien treffen wir Gluck bereits zu Anfange des Jahres 1748, wo schon am 14. Mai in dem neu errichteten Opernhause nächst der Burg ein, von ihm in Musik gesetztes, dreiaktiges, lyrisches, von dem k. k. Hofdichter Abbate Pietro Metastasio gedichtetes Drama mit dem Titel: „*La Semiramide riconosciuta*" zur Geburtsfeier der grossen Kaiserin Maria The-

resia aufgeführt wurde. *) Die Majestäten und übrigen Glieder des Hofes hatten schon am 4ten d. Monats der Probe beigewohnt.

In dieser Oper sangen folgende in jener Zeit im Theater nächst der Burg angestellte Personen: Vittoria Tesi-Tramontini, k. k. Kammersängerin, die *Semiramide* (Alt); Angelo Amorevoli, Kammersänger des Königs von Polen, den *Mirteo* (Tenor); Ventura Rocchetti, ebenfalls Kammersänger des Königs von Polen, den *Ircano* (Sopran), Angelo Monticelli, **) k. k. Kammersänger, den *Scitalce* (Sopran); Girolama Giacometti die *Tamiri* (Alt), und Marianna Galeotti die *Sibari* (Sopran).

Dem Stücke liegt folgende Fabel zum Grunde:

Es ist aus der Geschichte bekannt, dass Semiramis von Ascalon, für deren Mutter eine Quellnymphe und für deren Ammen die Tauben galten, sich mit Ninus, dem Könige der Assyrier, vermählte; dass sie nach dessen Tode in männlicher Kleidung herrschte, indem sie sich für den jungen Ninus, ihren Sohn, ausgab, unterstützt in dieser Fiction durch die Aehnlichkeit des Gesichtes und von der Abgeschlossenheit, in der die Frauen Asiens leben, ohne gesehen zu werden; und dass sie endlich als Weib erkannt, von den Unterthanen des Reiches, die ihre Klugheit und Kraft kennen gelernt hatten, bestätiget wurde.

Die Haupthandlung des Dramas ist eben diese Erkennung der Semiramis. Um dazu Gelegenheit zu geben und zugleich

---

*) Siehe das Wiener Diarium jenes Jahres. — Der vollständige Titel dieser, im reichhaltigen Musikarchive der Wiener Hofbibliothek vorhandenen Partitur ist folgender: „*Semiramide riconnosciuta. Dramma per Musica in tre Atti da rappresentarsi nel nuovo privilegiato Imp. Teatro in occasione del glorios^mo giorno natalizio della S. C. R. Maestà di Maria Teresa, (li 14. Maggio) l'anno 1748. La Musica è di Cristoforo Gluck.*" Der I. Akt dieser geschriebenen Partitur zählt 109, der II. Akt 110, und der III. Akt 82 Blätter im kl. Querfolio.

**) Den obgenannten Monticelli hatte Gluck bereits in London kennen gelernt, wo er in dessen, vor zwei Jahren dort aufgeführten Opern: „*La Caduta de' Giganti*" und „*Artamene*" gesungen hatte.

die Unwahrscheinlichkeit ihres fabelhaften Ursprunges zu heben, wird erdichtet, dass sie die Tochter des Vessor, Königs von Aegypten, war; dass sie einen Bruder, Namens Myrteus, hatte, der von Kindheit auf am Hofe Zoroaster's, des Königs der Bactrianer, erzogen wurde; dass sie sich in Scythalkes, den Fürsten eines Theiles von Indien, verliebte, der an den Hof des Vessor unter dem Namen Idrenus gekommen war; dass sie, nachdem sie ihn nicht vom Vater zum Gemahl erlangen konnte, mit ihm floh; dass er sie noch in derselben Nacht ihrer Flucht aus heftiger Eifersucht verwundete und in den Nil warf, Verdacht schöpfend auf den Verrath des Sibaris, den er für seinen Freund und nicht für seinen Nebenbuhler hielt; dass sie endlich von da, das Unglück überlebend, unerkannt weiter wanderte, wo sich dann alles so zutrug, wie es oben nach der Geschichte erzählt wird.

Der Ort der Handlung ist Babylon, wo die verschiedenen Fürsten zusammenkommen, um die Tamyris, Erbfürstin der Bactrianer und Vasallin der, für Ninus gehaltenen Semiramis zur Ehe zu begehren.

Die Zeit ist der, für Tamyris zur Gattenwahl bestimmte Tag, welche Wahl in Babylon viele ausländische Fürsten zusammenführte, die theils neugierig waren, die Festlichkeiten zu sehen, theils die Braut zu erwerben wünschten, und welche Wahl zugleich eine wahrscheinliche Gelegenheit bietet, dass Semiramis sich an dem nämlichen Orte und an dem nämlichen Tage mit dem Bruder Myrteus, dem Geliebten Scythalkes und dem Verräther Sibaris zusammenfindet, und dass aus dieser Begegnung die Nothwendigkeit ihrer Erkennung hervorgeht.

Die Ouverture oder Symphonie dieser Oper besteht aus 3 Sätzen und zwar aus einem *Allegro* in *G maj.* ¼ Takt, aus einem *Andante* in *G min.* ⅔ Takt, und aus einem *Presto* in *C maj.* ⅔ Takt. Dieses Tonstück ist für Streichquartett, *Corni* und *Oboi*, welche im *Andante* hinweg bleiben, gesetzt. Die übrigen, von zahlreichen Recitativen begleiteten Nummern sind:

Im 1. Akte: 1. *Aria di Semiramide* in *C maj.* ⅔ Takt:

„*Non sò se più t'accendi*" mit Streichquartett. Sie ist mit Verstand gearbeitet, aber in ihren Formen veraltet.

2. *Aria di Scitalce*, *Moderato* in *D maj.* *C* Takt: „*Vorrei spiegar l'affanno*" auch mit Streichquartett. Sie ist eine Art Bravour-Arie in damaliger Weise, aber ausdrucksvoll.

3. *Aria di Tamiri*, *Andante* in *B maj.* ⅔ Takt: „*Che quel cor quel ciglio.*" — Ausser den Violinen und dem Basse wird diese Arie noch von 2 *Corni* wirksam unterstützt; dagegen fehlt die Viola.

4. *Aria d'Ircano*, *Spirituoso* in *F maj.* ₵ Takt: „*Maggior follia non v'è*" — mit Streichquartett.

5. *Aria di Mirteo*, *Andante* in *B maj.* ₵ Takt: „*Bel piacere saria.*" — Eben so.

6. *Aria di Scitalce*, *Andante* in *G maj.* *C* Takt: „*S'intende si poco.*" — Eben so.

7. *Aria di Tamiri*, *Andante* in *A maj.* ⅔ Takt: „*Ei d'amor quasi delira.*" — Eben so.

8. *Aria di Semiramide*, in *A maj.* ¾ Takt: „*Se amar volete.*" — Sie hat einen wahrhaft schönen Gesang, ohne Bravour und ist von 2 *Flauti*, 2 *Corni*, 2 *Viole* und *Violini* begleitet.

9. *Aria d'Ircano*, *Allegro* in *D maj.* *C* Takt: „*Talor se il vento freme.*" — Diesem Gesange ist ein wilder Charakter aufgeprägt, und es wird derselbe vom Streichquartett und 2 *Trombe* begleitet.

Im II. Akte: 10. Recitativ und Chor in *A min.* ⅔ Takt: „*Il piacer la gioja scenda*" — mit eingemischten canonischen Sätzen, von obligaten *Celli* und *Fagotti* begleitet. Ausser dem Streichquartette sind hier auch noch 2 *Trombe* zu finden. Der einzige Fehler dieses schönen Chores ist dessen allzugrosse Kürze.

11. *Aria di Scitalce*, *Presto* in *E min.* ₵ Takt: „*Voi che le mie vicende*" — mit bewegter Begleitung des Streichquartetts. Sie ist ausgezeichnet zu nennen, voll Leben und Ausdruck, und wird nur im Mittelsatze durch eine unpassende Bravourstelle gestört.

12. *Aria d'Ircano*, *Moderato* in *Es maj.* ⅔ Takt: „*Saper bramate tutto il mio core.*" — Da dieses Gesangsstück wirklich

höchst charakteristisch ist, so kann es bisher als die beste Nummer der ganzen Tondichtung betrachtet werden.

13. *Aria di Mirteo, Allegro non molto* in *A maj.* *C* Takt: „*Veggo in lontananza*" — mit veralteter Bravour. Alle diese Arien werden nur vom Streichquartett begleitet.

14. *Aria di Semiramide, Allegro* in *F maj.* ⅜ Takt: „*Il Pastor, se torna Aprile*" — mit *Flauti* und *Corni*. Eine schöne, angenehm dahinfliessende Cantilene, die, ohne in das gewöhnliche Pastorale zu fallen, dem Text angemessen ist, erhöht den Werth dieses Tonstückes.

15. *Aria di Sibari, Tempo di Menuetto* in *G. maj.* ⅜ Takt: „*Vieni, che poi sereno*" — mit Quartett-Begleitung und einem schönen Gesange.

16. *Aria di Mirteo, Moderato* in *C maj.* *C* Takt: „*Fiumicel che s'ode apena*" — mit *Corno solo*, *Oboe solo*, *Violoncello* und *Fagotto obligato*. Die Malerei des lispelnden Bassen ist hier in der That reizend zu nennen. Die Oboe fällt von Zeit zu Zeit mit sanften Melodien, das Waldhorn in gehaltenen Tönen ein; das Violoncell und der Fagott verschönern die Arie durch eine harfenartige Begleitung und die Violinen wandeln nebenbei in synkopirten Noten mit dem *Basso pizzicato*.

Diese Arie würde, schön und zart vorgetragen, auch heut' zu Tage ihre Wirkung nicht verfehlen.

17. *Aria di Tamiri*, in *G maj.* ¢ Takt: „*Non sò se sdegno sia*" — mit Begleitung des Streichquartetts.

18. Instrumentirtes Recitativ: „*S'avanza il prigionier*" — mit Streichquartett. Es enthält eine treffliche Deklamation der *Semiramide*, zugleich ausgezeichnet durch ein schönes Eingreifen in den Gesang des *Scitalce*.

19. *Aria di Semiramide* in *G min.* ¢ Takt: „*Tradita, sprezzata, che piango?*" — mit Streichquartett. Diese Arie ist ein Meisterstück des einfachen, rührenden und leidenschaftlichen Ausdrucks.

20. *Aria di Scitalce*, in *G maj.* ⅜ Takt: „*Non saprai qual doppia voce.*" — Ein Violinsolo, 2 *Corni*, *Violoncello obligato*

(*Violino* mit *Cello* conzertirend), sind dem Gesang als Begleitung beigegeben. Die Singstimme entfaltet viel Bravour.

Man gewahrt in diesem Akt eine bemerkenswerthe Steigerung in Beziehung auf den Werth der Musik, so, dass die Nummern 10, 11, 12, 14, 15, 16, 18 und 19, mit Rücksichtsnahme auf den damaligen Standpunkt der Kunst, eines Gluck's würdig zu bezeichnen, und dem Kenner zur Durchsicht zu empfehlen sind.

Im III. Akte: 21. *Aria d'Ircano*, *Moderato* in *G maj.* *C* Takt: „*Il ciel mi vuol oppresso*" — mit Streichquartett. Sie ist voll kräftigen Charakters.

22. *Aria di Sibari* in *F maj.* ⁶/₈ Takt. „*Torrente che vi-lengo*" — mit Streichquartett, 2 *Oboi* und 2 *Corni*.

23. *Aria di Semiramide* in *E min* *C* Takt: „*Fuggi dagl'occhi miei*" — mit Streichquartett. Diese Arie ist nicht ohne Ausdruck und zeigt die originelle Behandlung eines weiblichen Versausganges bei der Cadenz.

24. *Aria di Scitalce* in *G maj.* ³/₄ Takt: „*O di quel fasto*" — mit Streichquartett und vortrefflicher Deklamation.

25. *Aria di Tamiri*, in *F maj.* ₵ Takt: „*D'un genio che m'accende*" — mit Streichquartett.

26. *Aria di Mirteo* in *G maj.* ⁶/₈ Takt: „*Sentirsi dire dal caro*" — mit Streichquartett.

27. *Aria d'Ircano, Presto* in *D maj.* *C* Takt: „*Di rabbia sdegno mi sento*" — mit 2 *Violini* und *Basso*. Sie ist kurz, und wird von einem siebenzehn Seiten langen Recitativ unterbrochen.

28. *Coro* in *G maj.* ³/₄ Takt: „*Viva lieta e sia regina*" — von 2 *Violini*, 2 *Corni*, *Viola* und *Basso* begleitet, mit einer vom *Recitativo* unterbrochenen *Licenza*.

29. *Aria. Allegro* in *C dur.* ₵ Takt: „*Oscura il sol le stelle*" — mit Streichquartett.

In diesem nicht minder schönen Akte haben besonders die Nummern 21, 23 und 24 einen hervorragenden dramatisch-musikalischen Werth.

Dem Werke, dessen erster Darstellung der gesammte Hof beiwohnte, wurde der glänzendste Beifall und eine oftmalige Wiederholung zu Theil.

Der dem Tonsetzer Gluck vorangeeilte Ruhm, sein Direktionstalent, seine praktisch-musikalische Vortrefflichkeit (denn er war ein eben so guter Violin- als Violoncellspieler und Sänger); ferner seine geselligen Gaben, die von einer stets aufgeweckten, frohen Laune gleichsam rosig überstrahlt waren; dann noch der, ihm eigene arglose deutsche Sinn, öffneten ihm bald nicht nur die Thüren, sondern auch die Herzen der Bewohner Wiens. Er fand in den besten Häusern Eingang und war überall, wo man der Tonkunst Weihrauch streute, ein höchst willkommener Gast.

Von diesen Häusern wollen wir nur der Familie eines sehr wohlhabenden Wechslers und Grosshändlers, Namens Joseph Pergin gedenken, der mit Holland in grossen Geschäftsverbindungen stand. Gluck wurde auch hier heimisch, und da die beiden Töchter des Kaufherrn die Musik über Alles liebten und fleissig ausübten, bald ein fast unentbehrlicher Freund des Hauses.

Schon im Anfange des J. 1749, dem glücklichsten und zugleich auch dem unglücklichsten seines Lebens (wie er es selbst später oft gestand), lernte er die Liebe kennen. In seinem Herzen erwachte die zärtlichste Neigung zu Marianna, der älteren Tochter,*) von der er bald wieder geliebt wurde und, mit Zustimmung der biederen Mutter, auch die Hoffnung zu einer ehelichen Verbindung empfangen hatte. Als Gluck jedoch nach einiger Zeit bei dem Vater um Mariannens Hand warb, erhielt er, wider Erwartung, von dem, auf sein Geld stolzen Manne eine

---

*) Die jüngere Schwester heirathete einige Jahre später einen Herrn von Valmagini, welcher in der Schultergasse in der inneren Stadt ein Haus besass.

abschlägige Antwort, weil Gluck, wie jener meinte, nichts weiter als ein Musiker wäre, dessen Lebensstellung zur anständigen Versorgung eines Fräuleins keine genügende Bürgschaft gewähre.

Dessen ungeachtet schworen sich die Liebenden ewige Treue und vertrauten ihr Schicksal einer Alles vermittelnden Zukunft.

Gluck's unruhiger Geist vermochte jedoch nicht lange eine Ruhe zu geniessen, für die sein kräftiges Alter und sein feuriger Geist noch nicht geeignet waren. Er reiste demnächst nach Rom, wohin er einen Ruf erhalten hatte, um für das Theater Argentina die Oper „*Telemacco*" zu schreiben.

In Beziehung auf diese Kunstfahrt erzählt man sich, dass der ungeduldige Gluck, dem das Ordnen seiner Reisepassangelegenheiten viel zu lange währte, sich in eine Kapuzinerkutte gehüllt und so, unerkannt, auf die Reise begeben habe. Andere aber schreiben diesen grillenhaften Einfall haushälterischen Ursachen zu.

Im Anfange des J. 1750 ging der reiche Kaufherr Joseph Pergin in Wien mit Tode ab. Seine Witwe vertauschte ihre Stadtwohnung am Graben mit einer andern in dem ehemaligen Lauranischen Hause in der Vorstadt Neustift, wo sie mit ihren beiden Töchtern ein stilles häusliches Leben führte.

Als Gluck von diesem, für ihn höchst günstigen Wechsel der Dinge in Kenntniss gesetzt worden war, eilte er, sobald er die in Italien eingegangenen Verbindlichkeiten erfüllt hatte, auf den Flügeln der Liebe nach Wien zurück, und feierte am 15. September das Fest des ewigen Bundes mit jener Freundin, welche ihm bis an sein ruhmgekröntes Lebensende mit der liebevollsten Sorgfalt zur Seite gestanden war.

Von nun an unternahm Gluck seine ferneren Kunstausflüge meistens in Begleitung seiner Gattin; so reiste er mit ihr schon im folgenden Jahre (1754) nach Neapel, wo er seine Oper: „*La Clemenza di Tito*" von Metastasio zur Aufführung brachte. Hier befand sich gerade der grosse Sänger Caffarelli,*) der von seinen Landesgenossen angebetet, und von aller Welt mit hohen Ehren überhäuft wurde. Alle Tonkünstler bezeugten ihm ihre Unterwerfung und Ehrfurcht. Auch Gluck wurde davon unterrichtet und zu einem gleichen Benehmen aufgefordert; doch dieser, geraden Sinnes, wie er war, hatte keineswegs Lust, der Würde eines Meisters im mindesten zuwider zu handeln; er stattete daher Niemanden den ersten Besuch ab, auch nicht dem genannten Sänger, obgleich er wusste, dass Caffarelli in seiner Oper singen werde. Dieser, über die unerhörte Kühnheit erstaunt, sah sich endlich genöthigt, Gluck zuerst zu besuchen. Die dadurch entstandene Spannung währte jedoch nicht lange, Beide wurden bald die besten Freunde.

Gluck setzte für diese Oper die berühmte Arie: „*Se mai senti spirarti sul volto*"**) — gegen welche sich alle damals zu Neapel lebenden Tonsetzer verbanden, weil sie behaupteten, dass in einer Stelle, wo es für die Instrumente während eines langen Haltes der klingenden Stimme Caffarelli's viel zu thun gab, die Regeln des Satzes verletzt wären. Sie begaben sich mit der Partitur dieser Arie zu Durante,***) der in jener Zeit für

*) Gaetano Majorano oder Caffarelli, der „Vater des Gesanges" genannt, war in der Neapler Provinz Bari im J. 1703 geboren. Die interessante Biographie dieses Musico findet man in jedem Tonkünstler-Lexikon. Bekannt sind seine Worte: „*Amphion Thebas, ego domum.*" Nachdem dieser, vielleicht grösste Sopran-Sänger auf den berühmtesten Theatern Europas angestaunt worden war, starb er zu Neapel, wo er sich einen schönen Palast bauen liess, am 1. Februar des Jahres 1783 im 80. Lebensjahre.

**) Sie befindet sich in der vorletzten Scene des 2. Aktes.

***) Francesco Durante, eben so gross als Tonsetzlehrer, wie als Tonsetzer und Gründer der Neapler Schule, wurde den 15. März 1684 zu Fratta maggiore im Königreiche Neapel geboren und starb den 13. August 1755 im 71. Jahre seines ruhmvollen Lebens. Seine kirchlichen

das Orakel der Tonkunst galt, um seine Entscheidung zu hören. Dieser grosse Meister untersuchte die Stelle, und sagte zu ihnen: „Ich mag nicht entscheiden, ob diese Stelle den Regeln der Komposition so ganz gemäss sei: allein das vermag ich Ihnen zu sagen, dass wir Alle, bei mir angefangen, uns sehr hoch damit rühmen würden, eine solche Stelle gedacht und geschrieben zu haben.“*) —

Im Dezember des Jahres 1751 **) kam Gluck wieder nach Wien. Sein neu erworbener Ruhm war ihm vorangeeilt, und Jedermann glühte vor Begierde, den vielgepriesenen, genialen Tonsetzer wiederzusehen und neue Werke seiner schaffenden Fantasie zu hören. Selbst der Liebling der Kaiserin Maria Theresia, der k. k. Feldmarschall Joseph Friedrich, Prinz von Sachsen-Hildburghausen, ***) dieser leidenschaftliche Freund der Musik, dieser grossmüthige Gönner und Unterstützer der Tonkünstler, der selbst eine Kapelle besoldete und in seinem Wohnsitze, dem ehemaligen Rofrano'schen (jetzt Fürst-Auersperg'schen) Palaste am Josephstädter-Glacis zu Wien, allwöchentlich Akademien gab, hatte schon durch seinen Geschäftsfreund in Neapel erfahren, welcher Beifall unserm Kunsthelden in Italien zu Theil geworden sei.

Werke sind von hohem Werthe und zum Studium besonders zu empfehlen. Dr. Villarosa liefert dessen ausführliche Lebensbeschreibung.

*) Reichardt's „Studien für Tonkünstler.“ (Zusätze zu Gerber's Lexikon.)

**) Siehe Dittersdorf's Selbstbiographie. S. 48.

***) Joseph Maria Friedrich Wilhelm, Herzog von Sachsen-Hildburghausen, Ernst Friedrich I. zweiter Sohn, hatte am 5. Oktober 1702 das Licht der Welt erblickt. Er trat sehr früh in kaiserliche Dienste und gelangte zur höchsten militärischen Ehrenstelle. Die Kaiserin Maria Theresia schätzte ihn hoch. Im Jahre 1757 verliess er den Kriegsdienst und im Jahre 1759 die Residenzstadt Oesterreichs, um während der Minderjährigkeit des jungen Herzogs-Nachfolgers die Vormundschaft zu übernehmen. Der edle Prinz starb am 4. August 1787. Das kaiserl. Hoftheater übernahm nach seinem Abgange von Wien die vorzüglichsten Mitglieder seiner Kapelle, zu denen Gluck und Dittersdorf unstreitig zu zählen waren.

Auch war dem Prinzen die Partitur der obgedachten Arie: „*Se mai senti spirarti sul volto*" — mit welcher Gluck in ganz Italien so vieles Aufsehen erregt hatte, bereits einige Wochen früher nach Wien gesendet worden.

Die kaiserl. Kammersängerin Theresia Heinisch musste sie schnell einüben und im nächsten Conzerte vortragen. Die Arie machte den überraschendsten Eindruck und ihre Schönheit rief die allgemeinste und lauteste Bewunderung hervor. Eine ganz natürliche Folge hievon war, dass der Prinz den Tonsetzer persönlich kennen zu lernen den Wunsch äusserte.

Der k. k. Hofkapellmeister Bonno,*) der von dem Prinzen für die Leitung der grossen, den ganzen Winter hindurch gewöhnlich an jedem Freitage dem hohen Adel gegebenen Akademien einen jährlichen Ehrensold empfing, wurde sogleich beauftragt, die Bekanntschaft zu vermitteln, und ihm Gluck vorzustellen.

Gluck war im Umgange ein aufgeweckter Mann und besass, auch ausser seinem Fache, viel Welt und Belesenheit; er wurde daher bald ein Hausfreund des Prinzen und nahm an dessen musikalischen Bestrebungen von nun an den wärmsten und thätigsten Antheil. Bei den Akademien, von denen immer Abends vorher eine Probe gehalten wurde, setzte sich Gluck mit seiner Violine gewöhnlich an die Spitze, denn sowohl am Probe- als Conzerttage wurde die Kapelle des Prinzen jederzeit mit einer beträchtlichen Anzahl der gewähltesten Orchesterspieler verstärkt. War es daher ein Wunder, wenn diese Akademien in ganz Wien als die gediegensten anerkannt wurden? Die weiblichen Gesangspartien vertraten hier gewöhnlich die berühmte, bei der Oper angestellte Primadonna und Altsängerin Vittoria Tesi-Tramontini, eine Frau vom liebenswürdigsten Charakter, dann die bereits genannte Theresia Heinisch, eine Sopransängerin von vortrefflicher Stimme und

*) Joseph Bono oder Bonno, k. k. Hofkapellmeister und Kammerkompositor starb zu Wien im Jahre 1788 in dem Alter von 78 Jahren. Seine zahlreichen Kompositionen für Kirche und Theater werden in der Wiener Hofbibliothek aufbewahrt.

Gesichtsbildung. Ungeachtet man der Letzteren wiederholt die vortheilhaftesten Anerbietungen gemacht hatte, war sie doch nie zu bewegen, sich für ein öffentliches Theater zu verdingen. Bei Kammermusiken jedoch liess sie sich gern um eine angemessene Belohnung hören.

Ferner sang Josef Friberth, ein Tenorist und trefflicher Tonsetzer, welchen Bonno gebildet hatte, und der in wirklichen Diensten des Prinzen stand, später aber zur Hofoper übertrat. Als Instrumentisten hörte man da gewöhnlich einen Gentsch auf dem Violoncello, einen Tune auf dem Fagotte, Schmidt auf der Oboe und dem Bassethorne, die Gebrüder Hubaczek auf dem Waldhorne, zuweilen einzeln, öfters im Zwiespiele, und endlich Dittersdorf, damals nur Ditters genannt, in wirklichen Diensten des Prinzen, und von diesem erzogen, auf der Violine. Kam ausserdem irgend ein Tonmeister, der des allgemeinen Beifalls würdig war, nach Wien, so musste Bonno sich vorher des Ehrensoldes wegen mit ihm zu vereinigen suchen; dann erst liess der Prinz ihn zu seinen Musikunterhaltungen einladen. Daher geschah es, dass man bei diesen Akademien eine Gabrieli, einen Guarducci und Mansoli im Gesange, einen Pugnani und van Maldre auf der Violine, einen Besozzi auf der Oboe, einen Le Claire auf der Flöte, einen Stamitz und Leutgeb auf dem Waldhorne, und noch andere seltene Künstler zu hören bekam.

Gluck liess für den Prinzen viele seiner Symphonien und Arien abschreiben; und jedes, der Feder dieses seltenen Tonsetzers entflossene Stück war für jenen ein neuer, köstlicher Ohren- und Seelenschmaus.

Im J. 1752 nahm sich der Hof in thätiger Weise der Schaubühne an. Die Kaiserin Maria Theresia hob die vorhergehenden Privilegien der Theaterunternehmer auf, und entschädigte sie grossmüthig. Sie übertrug die Aufsicht über die Theater der Stadtobrigkeit, die dazu eigene Kommissäre ernannte, und die

Verwaltung dem überaus erfahrenen Magistratsrathe Leopold von Ghelen übertrug. Von Seite des Hofes wurde das gesammte Theaterwesen unter die Oberleitung des Herrn Franz Grafen von Esterhazy und des Herrn Jakob Grafen von Durazzo gestellt. Die gütige Monarchin bewilligte eine namhafte Summe zur Unterhaltung der dazu erforderlichen Pracht und erbot sich, die Stadt für etwannige Verluste schadlos zu halten.

Diese Umstände eröffneten auch unserem Gluck, der sich schnell die Gunst der genannten Grafen, besonders des Letzteren, zu erwerben verstand, die günstigsten Aussichten.

Fünfter Abschnitt.

Ein Fest zu Schlosshof. (1754.)

Bald nahte eine besondere Gelegenheit, in der Gluck sich auch die besondere Gnade der Majestäten erwarb.

Der Prinz von Sachsen-Hildburghausen kam eines Tages (es war im Beginne des J. 1754) aus der Kaiserburg mit der Nachricht nach Hause, der Kaiser habe versprochen, ihn im nächsten Sommer mit der Kaiserin und einigen der ältesten, höchsten Familienglieder auf einige Tage in Schlosshof*) zu besuchen. Diesem zufolge begab sich der Prinz schon im Anfange des Monates April mit allen seinen Leuten dahin, um die zum Empfange der hohen Gäste nöthigen Anstalten und Vorbereitungen zu treffen. Selbst die Kapelle wurde mit fünf Per-

*) Schlosshof ist ein, von dem Prinzen Eugen von Savoyen erbautes, damals dem Prinzen von Sachsen-Hildburghausen, nun aber dem Kaiser gehöriges Lustschloss in Oesterreich unweit der ungarischen Grenze.

sonen und zwar mit einem Kontrabassisten, einem Violoncellisten und drei Violinisten, unter denen sich auch Dittersdorf's jüngerer Bruder, Alexander Ditters, befand, vermehrt. Zu den gewöhnlichen Sängerinnen gesellte sich noch die Katharina Starzer, Schwester des vortrefflichen Ballet-Tonsetzers gleichen Namens, dessen Schöpfungen nicht allein zu Wien und Paris, sondern auch zu Petersburg, wo er über acht Jahre thätig wirkte, grosses Glück machten und hohen Beifall fanden.*) Diese Sängerin besass eine reine, tiefe Contre-Altstimme und einen überaus schönen Vortrag. Auch sie war, gleich der einst berühmten Theresia Teiber, eine Schülerin Bonno's, dem die Kunst, treffliche Sänger zu bilden, im hohen Grade eigen war.

Bonno erhielt schon früher den Auftrag, zwei dramatische Stücke des Hofdichters Metastasio zur Aufführung bereit zu halten, und auch Gluck, der damals den Titel eines herzogl. Kapellmeisters führte, musste ein dramatisches Gedicht von demselben Dichter: „*Le Cinesi*" zur Bearbeitung übernehmen.**)

Letztere Dichtung wurde bereits im J. 1735 geschrieben, von Reutter in Musik gesetzt und, in Verbindung mit einem Ballete, im Innern der kaiserl. Hofburg von zwei Erzherzoginnen und einer Hofdame während des Faschings aufgeführt. Der Dichter musste jedoch das Werk auf Verlangen des Prinzen, der ausser den drei weiblichen noch eine Mannsrolle hinzugefügt wissen wollte, zu obigem Zwecke noch einmal umarbeiten.

Gluck begab sich daher erst in der Mitte des Monates Mai nach Schlosshof. Er wurde bei der Anordnung der Festlichkeiten überall zu Rathe gezogen: denn er hatte manchen drolligen Einfall und ertheilte, da er auf seinen Reisen Vieles gehört,

---

*) Joseph Starzer starb in Wien als k. k. Hofkompositor am 28. April 1787 (im 62. Jahre seines Lebens).

**) Den vollständigen Titel dieses Stückes geben Metastasio's Werke so: „*Le Cinesi. Azione teatrale rappresentata in Schos.. f (li 24. Settembre) l'anno 1754 in presenza dell' Augustissima Corte.*" — Wo sich die Partitur dieses Tonstückes gegenwärtig befindet, ist nicht bekannt.

gesehen und erfahren hatte, die zweckmässigsten Vorschläge zu deren Verherrlichung.

Eine theilweise, nicht ganz richtige Beschreibung dieses zum Theil sonderbaren, zum Theil erhebenden und mit ungewöhnlichem Kostenaufwande in den Tagen vom 23. bis einschliessig 26. September veranstalteten, von dem schönen Schlosse, dessen herrlichem Garten und lieblichen Umgebungen begünstigten ländlichen Festes bietet Dittersdorf in seiner Lebensbeschreibung, herausgegeben von Karl Spazier, Seite 64 bis 74. — Aber eine höchst ausführliche, genaue und wahrheitsgetreue, allein in der steifen, geschmacklosen und höchst ungeniessbaren Darstellungsweise der damaligen Zeit abgefasste Schilderung liefert die besondere Beilage zur Nummer 82 der Wiener-Zeitung vom J. 1754 auf zwölf Quartblättern.

Ein umgearbeiteter Auszug aus beiden Schriften dürfte hier um so mehr einen Platz verdienen, als derselbe das Talent unseres grossen Tonsetzers und dessen Theilnahme an den besagten Festlichkeiten zugleich ehrenvoll berührt.

Endlich erschien der längstersehnte Tag in seinem Glanze. Es war der vierte Montag oder der 23. Tag des Herbstmonates. Der reinste Himmel und die mildeste Luft begünstigten die Unternehmung. Um Ein Uhr Mittags trafen die hohen Gäste mit ihrem Gefolge, und zwar der Kaiser, die Kaiserin, die Erzherzoge Joseph und Karl, die Erzherzoginnen Marianna und Christina, die Obersthofmeisterin und noch sechs andere Kavaliere und Damen, nebst einiger Dienerschaft in Schlosshof ein.

Der Einzug geschah geräuschlos und ohne Störung. Kein Triumphbogen war zu sehen, weder Freudenschüsse, noch Trompetengeschmetter und Paukenwirbel zu hören; tiefe Stille herrschte rings umher, und selbst das Landvolk war unsichtbar. Der Prinz hatte geflissentlich allen Prunk und Lärm vermieden, um dem, was da kommen sollte, eine desto überraschendere Wirkung zu verleihen. Nur Er und sein Hofkavalier, Baron

von Beust empfingen die Majestäten unter dem Hauptthore des Sommerpalastes.

Nach aufgehobener Mahlzeit, bei welcher der kostbare, die kaiserl. Tafel schmückende Nachtisch die zwölf Monate vorstellte, fuhr man nach dem, eine Viertelstunde von Hof entfernten Schlosse zu Niederweyden, wo der Prinz die hohen Ankömmlinge, erstlich von einer schattigten Waldpartie des grossen Gartens zur andern führend, endlich unvermerkt an ein lebendiges Theater geleitete, das in seinem Hintergrunde die reizende Aussicht bis an das blaue Gebirge von Pressburg eröffnet. Nun erscholl mit einem Male die Ouverture zu dem von Metastasio gedichteten und von Bonno in Musik gesetzten Gelegenheitsdrama „*Il vero Omaggio*“ — und nach gelüftetem Vorhange begann das Schauspiel selbst, worin die Zauberstimmen einer Tesi-Tramontini und einer Theresia Heinisch die Zuhörer entzückten.

Waren die gekrönten Gäste schon jetzt auf das angenehmste überrascht, so geschah dieses in einem noch höheren Grade, als in dem letzten Duette, worin die Nymphen mit den Worten: „*Selvaggi abitatori, selvaggi abitatrici! Venite ai nostri Numi, offrite tutt' in omaggio il cuor!*“ — gleichsam alle Bewohner des Waldes zur Huldigung aufforderten, sich aus der Ferne vier Echos von Wald- und Hifthörnern, Trompetten, Flöten und Hoboen vernehmen liessen, worauf dann plötzlich die Bewohner der Gegend herbeiströmten, ein Theil derselben in ehrfurchtsvoller Ferne weilte, ein anderer näher herantrat, und ein dritter ringsum auf die Bäume kletterte, welches Treiben dem Kaiser überaus wohl gefiel. Dieses Wohlgefallen erreichte den höchsten Grad, als eben diese aus Männern und Weibern, Jünglingen und Jungfrauen, Knaben und Mädchen zusammengesetzten Landbewohner die letzten Worte des Drama: „*Tutt' in omaggio il cuor*“ in einem Vollgesange von mehr als zweihundert Stimmen so richtig und rein, wie kunstgeübte Sänger wiederholten. Dieser Chor war von so ausserordentlicher, überraschender Wirkung, dass der Eindruck desselben jeden Anwesenden mächtig erfasste, und den Kaiser selbst in die tiefste Rührung versetzte.

Des Abends wurde in dem wohleingerichteten Schlosstheater ein zweites dramatisches Gedicht von Metastasio mit Musik von Bonno und dem Titel: „*L'Isola disabitata*," welchem Stücke die Majestäten nicht minderen Beifall zollten, mit gleicher Meisterschaft aufgeführt.

Der Pinsel des geschickten Künstlers hatte den Saal dergestalt ausgemalt, dass dieser einer, von zahlreichen maskirten Zuschauern wohlbesetzten Gallerie ähnlich war.

In dem genannten Singspiele glänzten die Katharina Starzer und der Tenor Joseph Friberth, beide ausgezeichnet in Gesang und Spiel.

Das, diesem Kunstgenusse folgende Nachtmahl gewährte den Anblick einer neuen sehenswerthen Erfindung, welche die Verherrlichung des Erzhauses Oesterreich in durchscheinenden Sinnbildern, Inschriften und kunstreich gearbeiteten Zuckerwerken zum Zwecke hatte.

Also endete die Feier des ersten Tages.

Den ganzen Vormittag des folgenden 21sten widmeten die gekrönten Häupter den Staatsgeschäften; der Nachmittag hingegen war einer grossartigen Jagdpartie an den Ufern der March geweiht, wozu am Fusse des jenseitsgelegenen, auf seiner Höhe dicht mit Bäumen bewachsenen, sich in den Fluss hinein erstreckenden Berges Kobel ein vierzehn Klaftern langes, sechs und dreissig breites und sechszehn Klaftern hohes, prachtvolles, gleich einer Triumphpforte gestaltetes und ausgeschmücktes Gebäude errichtet war. Es bestand aus neun Bögen im ersten, und drei ähnlichen im zweiten Stockwerke, in deren mittlerem die Bildsäule der Diana, in den Nebenarkaden aber zwei Chöre von Trompettern und Paukern aufgestellt waren. An beiden Ufern und in des Stromes Mitte erhoben sich überaus geschmackvoll erbaute, mit frischem Laubwerk umgebene Schiessstätten, die durch eine Brücke verbunden und mit den mannigfaltigsten Verzierungen und Malereien, gleich Gartenpalästen, ausgestattet waren.

Die Fläche des Flusses bedeckte eine Anzahl schön geschmückter, grösserer und kleinerer Schiffe, deren Eines, das

an der Spitze der übrigen stand, mit Musikern und Sängern angefüllt war. Das Schiff der Majestäten glich einem Venediger, von Gold- und Silberverzierungen strahlenden Bucentoro, dessen Bord ein, bis zur Wasserfläche niedersinkender, mit Silberfransen reich besäumter Teppich umgab. Ein Steuermann und vier Ruderknechte leiteten jedes dieser, in der Gesammtansicht einer kleinen Flotte gleichenden Schiffe.

Die Schiffer des grossen kaiserlichen, so wie jene der sechs kleineren Fahrzeuge prangten in rothen und gelben, mit Silber verbrämten Barcarolgewändern, und farbige Schwungfedern schmückten ihre Mützen. Die übrigen Führer waren mit unbetressten Kleidern, die Musiker jedoch mit rothen und gelben Maskenanzügen gleichförmig angethan, und die Sängerinnen als Nymphen gekleidet.

Sobald die Majestäten das Prunkschiff bestiegen hatten, begann die Musik zu ertönen, um die erlauchten Gäste mit eigenen, für diese Gelegenheit gedichteten und harmonisch gesetzten Chören zu begrüssen. So segelte das kleine Geschwader unter fortwährendem Schalle der Trompetten, Pauken und des Gesanges allmählich zu den Flössen, die sich in einer langen Kette brückenähnlich über die ganze **March** hinzogen.

Mit einem Male öffnete sich ein Floss, wie ein Thor, dergestalt, dass die ganze Flotte sonder Aufenthalt und Hinderniss bis zur Brücke der kaiserl. Schiessstätte gelangen konnte. Dieser Anblick war überraschend und rief den lautesten Beifall hervor.

Als die erhabenen Personen die erste Schiessstätte betreten und das obere Stockwerk bestiegen hatten, hörte man, auf ein, von dem Prinzen gegebenes Zeichen, plötzlich nicht allein die Rufe der Hift- und Waldhörner und das Jagdgeschrei der Jäger erschallen, sondern man sah auch, wie einige hunderte, in rothe und gelbe Farben gekleidete, weiss-rothe Fahnen schwingende Landleute, mit zahlreichen Waidmännern gemischt und wohl geordnet, das Gebüsch verliessen, und eine grosse Anzahl von Hirschen und anderem Wilde den Berg hernieder vor sich hertrieben. Diese Treibjagd hatte zum Zwecke, dass das Wild über die erwähnte, von dem Berge bis zur Stirnseite des Gebäudes

errichtete, mit grünem Wasen belegte und durchgehends mit Bäumen und Büschen bepflanzte Brücke herabgesprengt und so genöthiget werden sollte, sich durch die Säulengänge in die Fluthen zu stürzen: allein, da sowohl die gegenüberstehenden Gebäude, als auch die lärmenden Zuschauer veranlassten, dass das hierdurch erschreckte Wild nicht weiter vorwärts gelangte, sich plötzlich wieder rückwärts wandte, um das Jagdpersonal zu durchbrechen; so wurde das Belustigende dieser Scene in einem hohen Grade vermehrt.

Den Jägern gelang es jedoch bald wieder, mit ihren flatternden Fahnen die Flüchtlinge vorwärts zu treiben. Nun raste das Wild in grosser Menge den übrigen Theil des Berges hinan, dann über die Brücke hinab, stürzte sich durch die Arkaden von einer bedeutenden Höhe in den Fluss, schwamm einige Zeit in demselben umher, stieg wieder ans Land, rannte an der Schiessstätte vorbei, sprang von Neuem in die Wellen und beschäftigte so abwechselnd, bald zu Wasser, bald zu Lande, die Augen der Zuschauer.

Obschon jedoch der Prinz die hohen Gäste aufgefordert hatte, eine beliebige Menge dieses Wildes zu erlegen; so wurden doch auf den Wunsch des Kaisers und der Kaiserin die Jagdtücher wieder geöffnet, und den Thieren die Freiheit geschenkt; selbst der ganze zweite, aus mehr als sechshundert Stücken jeder Gattung bestehende Trieb wurde aufgelassen, und, da der Tag sich zu neigen begann, bloss zur kleinen Jagd geschritten.

Diese war so geordnet, dass mehr denn tausend Hasen, hundert und sechsunddreissig Füchse und sechzig Wildschweine dem Jagdvergnügen angewiesen waren.

Diese Thiere gelangten in ihrem Laufe zuerst auf die Plattform der Dachung des, auf der Landseite westwärts erbauten Gartenpalastes nach und nach hervor, rannten dann über eine, besonders dazu errichtete Treppe in das Mittelstockwerk herab, sprangen wieder durch Thüren und Fenster auf die Gallerien, und liefen abermals von dannen in den unteren Stock, bis sie die ebene Erde erreicht hatten.

Nachdem die Erzherzoge mit vieler Geschicklichkeit einige Füchse und Wildschweine in vollem Laufe gebürstet hatten, fuhren die hohen Anwesenden insgesammt in das Schloss zurück.

Die Freuden dieses Tages beschloss neuerdings eine, auf dem Schlosstheater zu Hof aufgeführte Gelegenheits-Dichtung von Metastasio. Es war das von unserem Gluck in Musik gesetzte Drama: „*Le Cinesi.*“ *)

Nach dem Aufrollen des Vorhanges erblickte das Aug' ein Gemach von so kunstvoller architektonischer Erfindung, dass der überraschte Zuschauer den Sinn der Vorstellung nicht sogleich zu fassen vermochte. Die von Angelo Pompeati**) angegebene Bühnenverzierung war im chinesischen Geschmack ausgeführt, und die durchscheinende, von den, hinter derselben angebrachten zahllosen Wachslichtern bewirkte Beleuchtung von zaubervoller Wirkung. Bildhauer, Lackirer und Vergolder hatten dabei alle Mittel ihrer Kunst reichlich angewendet. Was jedoch der, aus vielen, mit chinesischen Figuren gezierten Säulen bestehenden Dekoration den grössten optischen Reiz und theatralischen Glanz verlieh, waren die, dicht aneinander gereihten und befestigten, in den Glashütten Böhmens geschliffenen prismatischen Stäbchen, welche in den, zwischen diesen Säulen offen gelassenen Feldern angebracht waren und im schönsten Farbenglanze spielten. — „Und dazu nun die göttliche Musik eines Gluck“ (ruft Dittersdorf, der noch in seinen letzten Lebens- und Leidenstagen sich an die himmlischen Töne des grossen Tonmeisters mit einer Art von Wonnegefühl erinnerte, begeistert aus)! — „Es war nicht allein das liebliche Spiel der glänzenden, stellenweise von kleinen Glöckchen, Triangeln, Handpauken und Schellen, bald einzeln, bald zusammen, begleiteten Symphonie, welche die Zuhörer gleich Anfangs, ehe

*) Nicht „*La Danza,*“ wie Dittersdorf irrig meint, welches Stück ein Jahr später aufgeführt wurde. Auch Metastasio gibt in seinen Werken die fehlerhafte Jahreszahl 1753, welche weiter oben berichtiget worden ist, für die zweite Aufführung des Stückes: „*Le Cinesi*“ an.

**) Nicht von Hrn. Quaglio, wie Dittersdorf meldet.

noch der Vorhang emporrauschte, mit Entzücken erfüllte! — Die ganze Musik war durch und durch ein Zauberwerk!" —

Der Kaiser äusserte über die ganze Vorstellung, die von den Engelsstimmen einer Tesi-Tramontini, der Heinisch, der Starzer und des Josef Friberth getragen wurde, ein so ungeheuchelt ausgesprochenes grosses Wohlgefallen, dass er gleich nach beendigtem Stücke die Bühne betrat, Alles genau besah, sich Alles erklären liess und den Prinzen um eine Zeichnung der theatralischen Ausschmückung bat.

Die Sänger hatten in beiden Stücken Bonno's und in dem kleinen Meisterwerke Gluck's nicht allein den grössten Beifall geerntet, sondern auch namhafte Belohnungen empfangen. Die Tesi empfing von der Kaiserin ein Geschenk im Werthe von 300 Dukaten, das aus goldenen, mit den, in Brillanten gefassten Bildnissen des Kaiserpaares geschmückten Armbändern bestand. Die Heinisch und die Starzer bekamen jede 50 Dukaten in Gold, nebst mehreren schönen Frauenschmuckstücken, der Sänger Friberth eine goldene Uhr, und die beiden Kapellmeister goldene, mit Dukaten gefüllte Dosen.

Nach dieser Darstellung begaben sich die erlauchten Gäste in einen mit vielen Spiegeln und krystallenen Hänge- und Wandleuchtern gezierten und hell beleuchteten Saal, wo sie sich durch einige Stunden Terpsichorens Vergnügen widmeten und dann den Tag mit einem kostbaren Nachtmahle beschlossen.

In dem darauf folgenden Winter liess der Kaiser Gluck's kleines Drama im Hoftheater nächst der Burg zu wiederholten Malen aufführen. Da sang die berühmte Gabrieli darin.

Am Vormittage des dritten Tages (am 25sten) ergötzten sich die hohen Gäste in den, unweit dem Schlosse gelegenen Weingärten und Wildgehegen mit einer Hasen-, Fasan- und Repphühnerjagd; ein Gleiches thaten die jüngeren Erzherzoge in dem weitläufigen Garten des Schlosses.

Nachmittags wurde ein Wasser-Carroussel auf dem grossen Weiher zu Kroyssenbrunn, den man einst auf Befehl des Prinzen Eugen von Savoyen angelegt und mit Quader-

steinen ausgemauert hatte, nach einem höchst originellen Plane abgehalten.

Nordwärts gegen das Ende dieses, ringsumher von grünen Laubbögen, unter denen sich zahlreiche Bänke für die Zuschauer befanden, umgebenen Weihers war auf einer kleinen Insel ein, ebenfalls mit Laubwerk gedecktes niedliches Lusthaus erbaut, mit welchem sich zu beiden Seiten wohlbefestigte und eben so ausgeschmückte Brücken verbanden.

Auf der Südseite, diesem Lusthause gegenüber, zeigte sich eine gemalte Ansicht von Cypressenbäumen, an deren Füssen abermals eine, über den ganzen Weiher reichende und auf mehr als fünfhundert Personen berechnete Rundschaubühne errichtet war. Inmitten des Teiches erhob sich ein, aus neun Schwibbögen bestehendes Gebäude, das von einem Gestade bis zum andern reichte. In der Mitte dieses Baues sah man eine Gallerie, auf der verschiedene, in den bereits erwähnten Farben gleichförmig gekleidete Blasinstrumentisten, nebst zwei Chören von Trompettern und Paukern sich abwechselnd hören liessen. Vor der Brücke ragten aus dem Wasser, in zwei Reihen aufgestellt, sechs Felsengipfel hervor, auf denen zwei grosse Uhu's als Arlequins, zwei Bären als Pollicinellen und zwei Geissböcke als Pantalons sich zeigten, die zwei, als Hanswürste angethane Füchse und ebensoviel als Doktoren gekleidete Wölfe zur Seite hatten.

Man kann sich die lächerliche Wirkung vorstellen, die das Trauergeschrei der Nachtvögel, das Brummen der Bären, das Meckern der Böcke, das Bellen und Heulen der Füchse und Wölfe und die unaufhörlichen heftigen, nach Freiheit ringenden Bewegungen dieser maskirten, an ihre Standpunkte gefesselten Thiere neben der, dabei stets forttönenden Musik hervorbrachte! —

Auf den zu beiden Seiten des grossartigen Wasserbeckens romantisch gelegenen Hügeln weideten Tausende von Zuschauern ihre Sinne an dem bizarr-komischen Schauspiele.

Nachdem der Prinz seinen Gästen den Anblick aller dieser Gegenstände durch einige Zeit gewährt hatte, gab er mit einem weissen Tuche das Zeichen zu dem eigentlichen Spiele.

Zwei Quadrillen, jede von vier, mit Rittern und Ruderknechten besetzten Schiffen, begannen ihren Wettkampf. Diese aus Landleuten bestehende Bemannung war mit den Masken eines Scapin, Pierrot, Pantalon, Dottore, Arlequin, Brighello, Scaramuzzo und Pollicinell angethan. Ein Trompettenstoss rief nun jedesmal ein Schiff von jeder Quadrille hervor; diese fuhren durch die Schwibbögen, und, nachdem sie die mannigfaltigsten Wendungen nach rechts und links unternommen hatten, schlugen die darauf befindlichen Ritter im Vorübergleiten nach den Felsengipfeln, aus denen plötzlich bald Repphühner, Fasanen und anderes Geflügel, bald Füchse, Hasen, Wölfe und Frischlinge hervorsprangen, die theils die Flucht ergriffen, theils auf der Wasserfläche umherschwammen, oder in die Lüfte flogen. In dieser Weise wurde das Caroussel so lange fortgesetzt, bis die Schiffe sämmtlicher Quadrillen ihren Lauf vollendet hatten. Als jedoch die Zuschauer meinten, das Spiel sei bereits zum Schlusse gebracht, begann der heitere Scherz von Neuem; denn nun rückten nicht allein sämmtliche Quadrillen mit ihren Schiffen in den sinnreichsten und anmuthigsten Bewegungen wohlgeordnet heran, sondern, nachdem ihre Ritter bei der Durchfahrt unter den Schwibbögen mit langen Wasserspritzen in der Gestalt von Lanzen unbemerkt waren versehen worden, schaarten sie sich einander gegenüber und hielten eine Art Treffen, bei welchem sie sich theils in gerader Linie, theils im Vorbeisegeln auf verschiedene Weise angriffen, dann schnell wieder umkehrten, und von Neuem auf einander trafen, bis sie sich mit dem nassen Inhalt ihrer Waffen zu wiederholten Malen und im Uebermasse bespritzt hatten, welches ringsumher die grösste Heiterkeit hervorrief.

Den Schluss dieses Schauspieles bildete eine langsam heranschwimmende Insel mit einem reizenden Garten, in dessen Mitte die, von Buchsbaumlaube gestalteten, mit farbigem Sande bestreuten und ringsum reich mit Blumen gefassten, oberhalb mit der Kaiserkrone geschmückten Namenszuge der anwesenden Majestäten erglänzten. Am Ende dieses, zu beiden Seiten von Orangenbäumen, welche mit Blumenstellen künstlich verbunden

waren, umschlossenen Gartens gewahrte man einen achtzehn Schuh hohen Felsen, dessen Vorderseite eine Cascade von fünf Muscheln, die unterste zehn Schuh breit, nebst einem schönen Wasserbecken deckte. Auf des Felsens Spitze prangten die Sinnbilder der erlauchten Personen in Riesengrösse, nämlich die Gerechtigkeit und Güte, von denen letztere der ersteren die Waffen raubte. Weiter abwärts sah man die Nachbarflüsse des Schlosses, die Donau und die March, die aus ihren Urnen auf die Cascade Wasserströme gossen. Am Fusse des Felsens, vom Becken weiter abwärts, gewahrte man auf der einen Seite den Kriegsgott Mars, von der Fama gekrönt, den Neid unter seinen Sohlen; auf der andern Herkules, den Gott der Stärke, von der Pallas mit einer Krone geschmückt, und die Bildnisse des Zornes und des Lasters mit Füssen tretend. Beide Gestalten schleuderten ihre Wasserstrahlen bis zur obersten Muschel der Cascade empor, und bildeten, von den, aus den Urnen der Flussgötter hervorsprudelnden Strömungen verstärkt, einen höchst malerischen Wasserfall, der im Strahle der gegenüber leuchtenden Abendsonne wie Feuer erglänzte.

Die Orangenbäume des kunstvoll angelegten, in zierliche und blumenreiche Rabatten eingetheilten Gartens prangten mit gefrorenen Früchten und an allen Orten desselben waren die mannigfaltigsten, aus Zucker gebildeten Gegenstände zu schauen und die kostbarsten Früchte zu finden.

Als die reizende Insel, „*L' Isola incantata*" benannt, von sämmtlichen Quadrillen-Schiffen begleitet, durch den grossen mittleren Schwibbogen bis zum dicht belaubten Lust- oder Angelhause, in welchem die hohen Gäste sich versammelt hatten, herangeschwommen und an dasselbe befestigt worden war, traten fünf, prachtvoll in Atlas und Silber gekleidete Gärtner aus dem Orangenhaine hervor und luden die erlauchten Personen ehrfurchtsvoll ein, den Garten mit ihrer hohen Gegenwart zu beehren und dessen Blumen zu pflücken, worauf dann, als sie sich gelagert hatten, mit den gedachten Früchten und Erfrischungen aufgewartet wurde.

Inzwischen näherten sich auch die Erzherzoginnen und

Erzherzoge dem, mit zahlreichen Fischen jeder Gattung gefüllten Wasserbecken; da sprangen vier als Fischer und Fischerinnen in Atlas und Silber gekleidete und mit silbernen Netzen versehene Knaben und Mädchen herbei und forderten die jungen Kaisersprossen zum Fischfang auf, indem sie denselben ihr zierliches Geräthe zur Ergötzung darreichten.

Sobald die hohen Anwesenden sich einige Zeit hindurch auf die mannigfaltigste Art unterhalten hatten, verliessen sie das kleine Paradies und begaben sich nach Schlosshof zurück.

Dem übrigen Volke ward inzwischen der freie Eintritt in die beschriebenen Orte gestattet und demselben sowohl die Blumen als die Früchte, und sämmtliche mit Zucker überzogene Gegenstände und Erfrischungen Preis gegeben.

Der hereinbrechende stille Sommerabend, der die Schwüle des Tages in stärkende Kühle umwandelte; die sanfte Musik der Blasinstrumente; die Heiterkeit, die jedem Antlitz aufgeprägt war, so wie die Milde und Freundlichkeit, die der Prinz sowohl als die erlauchten Gäste selbst gegen den geringsten Bewohner des Schlosses und der Gegend offenbarten, erhielten die Erinnerung an diese festlichen Tage in dem Gedächtnisse der Anwesenden noch lange lebendig und lieferten reichlichen Stoff zum geselligen Gespräch in den folgenden Winterabendstunden.

Noch war dieser Tag des Vergnügens nicht zu Ende.

Nach der siebenten Abendstunde wurde in dem nächst dem Schlosse gelegenen und glanzvoll erhellten Schützenhaus in die Scheibe geschossen, wobei nach jedem preiswürdigen Schusse ein Kunstfeuerwerk, in dessen strahlenden Verzierungen jederzeit eine passend angebrachte Lebe-Hoch-Inschrift flammte, losgebrannt, und die weite Gegend mit Raketen, Lust- und Regenkugeln, Schwärmern und dergleichen, unaufhörlich beleuchtet.

Auch dieses Fest beschloss ein prachtvoll geordneter Nachtschluss.

Den 26sten, als den vierten und letzten Aufenthaltstag des Kaiserpaares zu Schlosshof feierte der Prinz mit einem Bacchusfeste.

In der zehnten Morgenstunde begaben sich die Majestäten auf einen Wink des Prinzen an die Fenster ihrer Gemächer, wo sie durch den grossen Baumgang einen, in zwei Quadrillen abgetheilten Bacchantenzug gegen das Schloss heranrücken sahen. Jeder dieser Züge bestand aus einem Herold, einem Pauker, vier Trompettern, acht Waffenträgern und vier Kämpfern, theils zu Fusse theils zu Rosse. Diesen folgte ein Wagen mit fünf Satyren, die auf Dudelsäcken, Schalmeien und Fagotten bliesen.

Beide Wagen waren mit Fässern beladen, auf denen Bacchus und Silen ritten; jeder wurde von vier weissen, mit grünem Laube gezierten Ochsen, deren Hörner vergoldet waren, gezogen und von acht bekränzten Nymphen umschwebt. Hinter denselben hüpften in unaufhörlichem Tanze vier Paar Nymphen und Bacchanten einher. Den Schluss machte in der Richtung gegen die Mitte ein hoher, breiter, prachtvoller und zierlich geformter Triumphwagen, der ein mit vielen Masten versehenes Schiff vorstellte, und auch von acht Ochsen in Bewegung gesetzt wurde.

Das Innere dieses Baues war mit Musikern angefüllt, ringsum aber, von einem Maste zum andern und an den übrigen Plätzen mit zahmem Geflügel und Wilde jeder Gattung, dann mit Speckseiten, Presswürsten, Käsen, Brodlaiben und anderen essbaren Gegenständen theils behangen, theils bedeckt, und das ganze Schaustück von dreihundert und fünfzig Landleuten begleitet, die mit den mannigfaltigsten, reich verbrämten Maskengewändern angethan, sich auf die ergötzlichste Weise geberdeten.

Die Kämpfer, Waffenträger, Herolde, Pauker und Trompetter, Haupt und Lenden in bacchantischer Weise mit Laubgewinden umgürtet, stellten sich in einer, der Nacktheit nachahmenden Bekleidung dar; die Mädchen jedoch waren als Nymphen, und die Musiker als Satyren gekleidet.

Nachdem der ganze Zug das Wasserbecken des, auf Delphinen stehenden Neptuns erreicht hatte, theilten sich die Quadrillen nach rechts und links, zogen in dem Hofe des Schlosses an jenen Fenstern vorüber, wo die erlauchten Gäste der Vorstellung zusahen, und ordneten sich, als auch der obgedachte

Triumphwagen herangerückt und oberhalb des Beckens mit seinem Gefolge angelangt war, nach mancherlei kunstvoll ausgeführten Bewegungen, endlich einander gegenüber.

Der ganze Hofraum war mit grünem Laubwerk umländert; zu beiden Seiten lagen und standen grössere und kleinere Satyren auf Baumstöcken und Aesten, und in des Hofes Mitte waren vier verschiedenartig gestellte Bacchusbildsäulen auf Fässern mit Satyrsfüssen zu schauen.

Nun unternahmen die Quadrillen unter dem Schalle der Trompetten und Pauken ihren Lauf, während dessen ein jeder Satyr den Kämpfern einen Kranz entgegenreichte, worin ein Ring nur leicht befestiget war. Wer das Glück hatte, diesen Ring, ohne den Kranz selbst zu berühren, geschickt hinweg zu nehmen, zog ungehindert seine Bahn; wer jedoch den Kranz nur im mindesten berührte, empfing von dem Satyr, der sich plötzlich wendete, einen derben Schlag auf den Rücken.

Ein Solches geschah, in anderer Weise, bei den auf den Baumästen ruhenden Satyren, deren Hände Gefässe hielten, die mit Wasser gefullt, und unter denen ebenfalls Ringe angebracht waren. Ein solches, auch nur leise berührtes Gefäss verkehrte sich im Nu, und leerte seinen Inhalt auf den unvorsichtigen Kämpfer aus. Nun vertauschten die Kämpfer ihre Lanzen mit Tirsusstäben, um damit nach den, in der Mitte der Bahn befindlichen Bacchusbildsäulen zu rennen und die auf den Rücken derselben angebrachten Muscheln herabzuschlagen oder herab zu stossen. Wurden diese Muscheln getroffen, so thaten sich die Fässer auf, und ihnen entsprang allerlei, possirlich maskirtes, theils mit Schlittenzeug und Schellen versehenes, theils mit kleinen barocken Gestalten berittenes Wild und Geflügel, das bald den ganzen Hofraum erfüllte und ein allgemein schallendes Gelächter hervorrief.

Ein gut eingeübtes und wohlausgeführtes Ballet folgte dem komischen Auftritte, nach welchem sich die Quadrillen in derselben Ordnung, wie sie gekommen waren, wieder entfernten. Endlich rückte der Triumphwagen näher heran und hielt Stand unter den Fenstern der hohen Gäste. Da stürzte auf ein gege-

benes Zeichen das gesammte Landvolk sich auf die hier angehäuften essbaren Gegenstände und bemächtigte sich derselben in zwar komischer Weise, aber mit anständiger Sitte. Dasselbe geschah hinsichtlich des geistreichen Inhaltes der Fässer auf den Wagen des Bacchus und Silenus, womit dann den Majestäten ein weithin brausendes „Lebehoch" dargebracht wurde.

Nach allen diesen, das Zwerchfell tief erschütternden Scenen begaben sich die erlauchten Gäste zur Mittagstafel, bei welcher der Nachtisch neuerdings den sehenswerthesten Schluss bildete, indem derselbe ein ganzes Feldlager und ein aus vielen kleinen beweglichen, bei einer belagerten Festung ab- und zumarschirenden Figuren bestehendes Kriegsheer vorstellte. Nach einigen Minuten verwandelte sich die Festung in einen Tempel des Friedens; das Kriegsgetümmel war verschwunden und die übrig gebliebenen Laufgräben wurden von dem reinsten Wasser durchströmt.

Nach aufgehobener Tafel brachen die hohen Gäste auf, fuhren nach der dritten Stunde von dannen und gelangten am Abend wieder glücklich in Schönbrunn an.

Sechster Abschnitt.

Fortsetzung der zweiten Kunstperiode Gluck's. (1754—1762.) Verschiedene dramatische Werke.

Im Juni des Jahres 1754 übernahm, auf Befehl der Kaiserin Maria Theresia, Jakob Graf von Durazzo ganz allein die Oberleitung des Hoftheaters, und Gluck wurde in derselben Zeit, mittelst Vertrags, als Kapellmeister der Oper an eben diesem Theater mit einem Gehalte von 2000 Fl. angestellt. In dieser Eigenschaft blieb er bis zum Jahre 1764, in welchem

Jahre der genannte Herr Graf eine diplomatische Bestimmung bei der Republik Venedig erhielt.

Von dieser Zeit an widmete sich unser Tonmeister einer vielseitigen Thätigkeit. Er schrieb sowohl für das Theater, als auch für die Kammer und die häuslichen Feste des allerhöchsten Kaiserhofes eine bedeutende Zahl von Melodramen und Symphonien, obschon er zu letzterer Tonsatzgattung keine sonderliche Neigung fühlte: denn die Musik übte nur dann die entschiedenste Wirkung auf sein Gemüth aus, wenn sie einer Wortdichtung und einer dramatischen Handlung angepasst war.

Gegen das Ende des Jahres 1754 wurde Gluck von Neuem nach Rom gerufen, wo er mit seinen Opern: „*Il Trionfo di Camillo*“ und „*Antigono*“ grossen Beifall erwarb und vom heiligen Vater zum *Cavaliere dello Sperone d'oro* ernannt wurde.

Hier war es, wo ein edler hochgestellter, durch seinen geläuterten Geschmack und seine Kenntnisse im Gebiete der Künste und Wissenschaften, so wie als Staatsmann in ganz Europa gleich berühmter Mann*) sich unserem Gluck erbot, sein ganzes Ansehen anzuwenden, um eine schändliche Kabale zu zerstören, die gegen den deutschen Tonsetzer angesponnen worden war, um seinen bereits erworbenen Künstlerruhm böswillig zu untergraben. Gluck aber, ohne für dieses ehrenvolle Anerbieten undankbar zu seyn, schlug es aus, sich dessen zu bedienen, er wollte lieber durch das Uebergewicht seines Genius über den Neid und die Bosheit triumphiren, und sich nur durch seine Schöpfung den Beifall des verständigeren Theiles der römischen Kunstwelt erwerben.

Und so geschah es! —

---

*) Es war der damalige kaiserliche Minister am päpstlichen Hofe, Herr Cardinal Alexander Albani.

Als Gluck im Mai des Jahres 1755 wieder nach Wien zurückgekehrt war, nannte und schrieb er sich bereits „Ritter von Gluck," welche Bezeichnung auch in dem „*Répertoire des Théâtres de la ville de Vienne de l'Année* 1752 *jusqu'à l'Année* 1757 gefunden wird.

In den Jahren 1755 und 1756 kamen zwei dramatische Arbeiten seiner Feder zur Aufführung, und zwar erstens:

In dem kaiserl. Lustschlosse Laxenburg Metastasio's dramatisches Gedicht: „*La Danza.*"*) — Es sangen darin der Tenor Josef Friberth die Rolle des *Tirsi* und die berühmte Gabrieli jene der *Nice*.

Die Ouverture oder Symphonie dieser dramatischen Kleinigkeit enthält 3 Sätze, und zwar ein *Allegro* in *A maj.* C Takt, ein *Andante* in *A min.* ¾ Takt und ein *Allegro* in *A maj.* ¾ Takt. Das ganze Tonstück ist von keiner Bedeutsamkeit. Die übrigen Nummern sind:

1. *Aria di Tirsi*, *Andante grazioso* in *B dur*, ⁶/₈ Takt: „*Va della Danza*" — mit Streichquartett und 2 *Corni inglesi*.

2. *Aria di Nice*, *Adagio* in *G maj.* ¾ Takt: „*Se tu non vedi tutto il cor mio*" — mit Streichquartett.

3. *Aria di Tirsi*, *Allegro* in *F maj.* C Takt: „*Che ciascun per i sospiri*" — mit Begleitung des Streichquartetts und 2 *Corni*. Sie hat zwar ein ungewöhnlich langes Eingangs-Ritornel, aber einen schönen, fliessenden Gesang.

4. *Aria di Nice*, *Andante* in *G maj.* ¾ Takt: „*Che chiedi? che brami?*" — mit Streichquartett, *Fagotto solo*, und vieler Bravour im Gesange. Der Fagott führt mit der 2. Violine in der Octave eine Begleitung in Achtelnoten, welche die letztere *piz-*

*) Der vollständige Titel lautet: „*La Danza. Componimento drammatico pastorale à due voci che serve d introduzione ad un Ballo cantato in Laxenburg alla presenza delle Maestà Loro Imperiali e Reali. L'Anno* 1755. *La poesia è dell' Abbate Metastasio. La Musica è di Cristoforo Gluck.*"

Die in der Wiener-Hofbibliothek befindliche geschriebene Partitur zählt 99 Blätter. Diese, bereits im Jahre 1744 von Bonno in Musik gesetzte Dichtung wurde von einer Hofdame und einem Hofkavaliere im Innern der kaiserl. Burg vorgetragen.

zicato vorträgt, und gewiss eine eigenthümliche Wirkung machen muss.

5. Ein langes *Duetto*, *Andante* in *C maj.* ¢ Takt: „*Mille volte mio tesoro*" — vom blossen Streichquartett begleitet, und nicht ohne Ausdruck, schliesst das kleine Drama.

Dieses Werk wurde in demselben Jahre und mit demselben Schäferballette verbunden, auch im Burgtheater zur Aufführung gebracht.

Das zweite, während dieser Jahresfrist im Hofburgtheater zur Darstellung gelangte Stück hiess: „*L'Innocenza giustificata.*"*)

In diesem einaktigen, aus Scenen verschiedener Opern Metastasio's zusammengesetzten, die Geschichte einer Vestalin behandelnden Drama wurde die Sopranpartie der Vestalin *Claudia* von der Catharina Gabrieli, die Sopranpartie der Priesterin der Vesta, *Flaminia*, von der Marianna Benevenli, die Tenorrolle des römischen Consuls *Valerio* von Carlo Carlani, und die Sopranrolle des römischen Ritters *Flavio* von dem Musico Tommaso Guarducci gesungen.

Die Ouverture oder Symphonie besteht aus 3 Sätzen, einem *Allegro* in *D maj.* *C* Takt, einem *Andante* in *G maj.* ⅔ Takt und einem *Presto* ebenfalls in *D maj.* ⅔ Takt. Das Tonstück hat mit Beziehung auf den Consul Valerio eine kriegerische Haltung. Das Singspiel selbst beginnt mit einem Recitative; dann folgen:

1. *Aria di Flavio, Allegro* in *D maj.* *C* Takt, mit Begleitung des Streichquartetts, 2 *Oboi* und 2 *Corni*. Die Worte: „*D'altre nubi è il sol ravvolto, luce infausta il ciel colora*" sind aus Meta-

---

*) „*L'Innocenza giustificata. Dramma per Musica in uno Atto. Rappresentato (li 8. Decembre dell' Anno 1755 e replicato nel mese di Agosto 1756) nel teatro della Corte.*"

Die geschriebene Partitur der Wiener-Hofbibliothek enthält 165 Blätter im kleinen Querfolio.

stasio's Cantate: „*Il Natal di Giove*" genommen, und in Melodie und Harmonie sehr glücklich ausgedrückt; in letzterer findet man den kühnen Bass:

Uebrigens wird der Ausdruck oft durch Bravourgänge unterbrochen. Der Sänger dieses sehr langen Tonstückes hatte einen Umfang von einem Tone über zwei Oktaven.

2. *Aria di Valerio, Allegro* in *G maj.* ¾ Takt: „*Sempre è maggior del vero* (aus „*Attilio Regolo*") — mit Begleitung des Streichquartetts. Das Hauptmotiv ist schön durchgeführt, aber nicht minder durch Bravoursätze gestört. Diese Arie wurde später als Motette *de Beata Maria Virgine* mit dem Texte: „*Aula divinitatis*" benutzt.

3. Instrumentirtes Recitativ mit Streichquartett sammt *Aria di Claudia* in *B maj.* C Takt: „*Guarda pria se in questo fronte*" (aus „*Ezio*") — vom Streichquartett begleitet. Sie ist eine Bravour-Arie für einen hohen Sopran mit wechselndem Zeitmasse.

4. *Aria di Flaminia* in *G maj.* ¾ Takt: „*Ai giorni suoi la sorte*" (aus „*Il Natal di Giove*") — mit Streichquartett, 2 *Flauti* und 2 *Corni*. Der Gesang ist vortrefflich geführt, und von keiner Bravour verunstaltet.

5. *Recitativo stromentale* sammt Duettto zwischen *Claudia* und *Flavio, Andante* in *F maj.* Takt: „*Và ti consola Addio*" (aus „*Zenobia*") — mit Streichquartett. Auf den Worten: „*Che barbaro martir*" findet man eine bizarre, eintönige Tonverlängerung mit Trillern, welche Stelle jedoch am Schlusse des ersten Tempo überaus herrlich ausgedrückt wird. Den Mittelsatz bildet eine Art Canon in der Quinte.

6. *Cavata di Claudia, Moderato* in *Es maj.* C Takt: „*Fiamma*

ignota nell' alma" (aus der „*Olimpiade*") — mit Streichquartett, 2 *Oboi* und 2 *Corni*. Die Begeisterung der Vestalin, welche in diesem Tonstück ausgesprochen ist, wird in der trefflichsten und zugleich einfachsten Weise bezeichnet.

7. *Aria di Valerio, Allegro* in *D maj. C* Takt: „*Quercia annosa sull' erte*" (aus: „*Il sogno di Scipione*") — mit Streichquartett und 2 *Trombe*. Einfacher Gesang auf einen höchst undankbaren und unmusikalischen Text. (Auch diese Arie wurde später in den Kirchen Wiens als Motette *de Sancto* zu dem Texte: „*Io triumphe Alletha*" — benützt.

8. *Aria di Claudia, Andante* in *G maj.* ⅔ Takt: „*La meritata palma si fausti*" (aus: „*La pace fra la virtù e bellezza*") — mit Begleitung des Streichquartetts, 2 *Viole*, 2 *Oboi*, 2 *Fagotti* und 2 *Corni*. Die Instrumentirung ist von unserem Meister in dieser Arie schon häufiger angewendet worden, als in irgend einer der vorhergehenden. Man sieht hier Gluck's Fortschritt in der wirkungsvollen Benützung der Tonmittel ausser dem Bereiche der Singstimme.

9. *Aria di Flavia, Andante C maj. C* Takt: „*Non è la mia speranza*" (aus: „*Attilio Regolo*"). Bravourgesang mit Begleitung des Streichquartetts.

10. *Coro* in *A maj.* ¢ Takt: „*Deh seconda ospite Nume*" — mit Streichquartett, 2 *Oboi* und 2 *Corni*. Der Chor greift hier schon überraschend in die Handlung ein, und wird öfters vom Recitativ unterbrochen. Der Text dieses Chores (nicht von Metastasio) ist daher freier, als gewöhnlich, behandelt und die ganze Scene mahnt an Gluck's klassische Periode.

11. *Arietta di Claudia* in *G maj. C* Takt: „*Ah rivolgi o casta Diva.*" — Eigentlich eine *Preghiera*, blos von Violinen im Einklange und *Viola col Basso pizzicato* begleitet. Auch sie wird vom Recitativ unterbrochen.

12. Chor mit *Soli*, in *D maj.* ⅔ Takt: „*Grazie al ciel che amico*" — mit Streichquartett, 2 *Corni* und 2 *Trombe*. Dieser dem Texte anpassende Chor schliesst die Oper.

Im Dezember des Jahres 1756 liess zur Feier des Geburtstages des Kaisers der schaffende Genius Gluck's wieder ein grösseres, dreiaktiges dramatisches Tonwerk auf der Hofbühne erscheinen und zwar: „*Il Rè Pastore.*“ *)

In dieser Oper sang der Tenor Pietro de Mezzo die Rolle *Alexanders*, Königs von Macedonien; der Sopran-Sänger Ferdinando Mazzanti jene des Schäfers *Aminta*, Elisa's Geliebten; die Catharina Gabrieli jene der edlen phönizischen Nymphe *Elisa*; die Francesca Gabrieli die Rolle der flüchtigen Prinzessin *Tamiri*, und der Musico Paolo Barreggi die Rolle des *Agenore*, eines Sidon'schen Edlen. Die drei letzteren Parte sind Soprane.

Die Ouverture, genannt *Introduzione*, ist ein Allegro für Streichquartett, 2 *Oboi*, 2 *Corni*, 2 *Trombe* und *Timpani*. Sie wendet sich gegen das Ende aus dem Grundtone *C maj.* nach *C min.*, und schliesst auf der Dominante *G maj.*, woran sich gleich die Eingangs-Arie des *Aminta* knüpft. Sie ist die längste, am fleissigsten und trefflichsten gearbeitete Ouverture unter ihren bisherigen Geschwistern und zugleich die erste, welche Gluck in einem und demselben Zeitmasse gesetzt hat. Ihr folgen:

Im I. Akte. 1. *Aria d'Aminta* in *C maj.* ₵ Takt: „*Intendo amico rio*“ — mit Streichquartett, 2 *Flauti* und 2 *Corni*. Der Gesang ist schön, mit sanft dahinfliessender Begleitung durch das darauffolgende Recitativ unterbrochen.

2. *Aria d'Elisa, Allegro* in *B maj. C* Takt: „*Alla selva, al prato, al fonte.*“ — Sie ist sehr lang, mit Bravourstellen durchwebt und geht bis in das dreigestrichene *C*.

---

*) Der vollständige Titel heisst: „*Il Rè Pastore. Dramma per Musica in tre Atti da rappresentarsi nell' Imperial privilegiato Teatro presso la Corte nel felicissimo giorno natalizio di Francesco I. Imperatore de' Romani sempre Augusto. L'Anno 1756. La Poesia è dell' Abbate Pietro Metastasio. La Musica è di Cristoforo Gluck.*“ — Der I. Akt der, in der k. k. Hofbibliothek befindlichen geschriebenen Partitur umfasst 127, der II. Akt 100, und der III. Akt 88 Blätter im kl. Querfolio.

3. *Aria d'Aminta, Allegro* in *C maj.* C Takt: „*Sò che pastor son' io.*" Eine sehr lange Bravour-Arie.

4. *Aria d'Allessandro, Allegro maestoso* in *A maj.* C Takt: „*Spande al sole in faccia*" — mit Streichquartett, 2 *Oboi*, 2 *Corni* und *Trombe*. Diese Tenor-Arie ist sehr einfach und grossartig gehalten und die edle Malerei in der Begleitung von grosser Wirkung.

5. *Aria d'Agenore, Andante* in *G maj.* ³/₄ Takt: „*Per me rispondete begli astri*" — von 2 *Violini*, 2 *Viole*, *Basso* und *Flauti* begleitet.

6. *Aria di Tamiri, Allegro* in *C maj.* ⁴/₄ Takt: „*Di tante sue procelle*" — mit Streichquartett, 2 *Oboi* und 2 *Corni*. Man sieht, wie die Instrumentirung steigt. Sie enthält eine schöne, heitere Malerei, die jedoch zu dem hohen, dieser Oper aufgeprägten Ernste nicht ganz zu passen scheint.

7. *Duetto d'Elisa e d'Aminta, Andante* in *G maj.* ³/₄ Takt: „*Vanne, a regnar ben mio*" — mit Streichquartett, 2 *Oboi* und 2 *Corni*. Das Tonstück ist in beiden Stimmen mit reichlicher Bravour ausgestattet.

Im II. Akte. 8. *Recitativ* und *Aria di Tamiri, Moderato* in *F maj.* C Takt: „*Al mio fedel dirai*" — mit Streichquartett. Diese Arie hat einen originellen Anfang mit einer Note über dem Ausrufungsworte: „Oh!" auf dem vierten Takttheile mit einer kleinen Septime unter einer *Corona* 𝄐. Sie ist einfach und ausdrucksvoll.

9. *Aria d'Elisa* in *C maj.* ₵ Takt: „*Barbaro, oh Dio! mi vedi*" — mit Streichquartett und vieler Bravour.

10. *Aria d'Agenore, Allegro* in *E maj.* ³/₄ Takt: „*Ogn 'altro affetto ormai*" — mit Streichquartett und 2 *Corni*.

11. *Aria d'Aminta, Andante* in *B maj.* ₵ Takt: „*Ah per voi la pianta umile*" — mit Streichquartett, 2 *Corni inglesi*, 2 gewöhnlichen *Corni* und 2 *Fagotti*. Auch eine Bravourarie! Seltsam ist es, dass Gluck ähnliche Arien stets von mehreren Instrumenten begleitet auftreten liess, die er jedoch nicht als obligat einführte, sondern nur zur Ausfüllung der Harmonie verwendete.

12. *Aria d'Alessandro, Allegro* in *G maj.* ³/₄ Takt: „*Se vincendo vi rendo felice*" mit Streichquartett und 2 *Flauti*. Das Stück ist sehr einfach gehalten.

13. Instrumentirtes Recitativ mit Streichquartett, das, wie immer, sich durch eine sehr gute Deklamation auszeichnet.

14. *Quartetto, Allégro* in *F dur*, *C* Takt: „*Ah l'amor tuo fui*" — mit Streichquartett, 2 *Oboi* und 2 *Corni*. Diesem vierstimmigen Satze verleiht eine schöne, durchaus edle Gesangsführung hohen Werth.

Im III. Akte. 15. Begleitetes Recitativ mit Streichquartett. Es wird, wie gewöhnlich, gut deklamirt.

16. *Aria d'Aminta*, in *C maj.* ³/₄ Takt: „*L'avverò, sarò costante*" — mit Streichquartett, 2 *Flauti* und 2 *Trombe*. Diese Arie ist reich an Bravour und sehr lang.

17. *Aria d'Elisa, Adagio* in *F maj. C* Takt: „*Io rimaner divisi*" — mit Streichquartett und 2 *Oboi*.

18. *Aria d'Agenore, Andante* in *B maj. C* Takt: „*Se tu di me fai dono*" — mit Streichquartett und 2 *Corni*.

19. *Aria d'Agenore, Andante non molto* in *A min. C* Takt: „*Sol può dir come si trova un amante*" — mit Streichquartett, 2 *Fagotti* und *Violoncelli*. Dieses Gesangstück ist so einfach, dass nur hier und dort und an jenen Stellen einige Achtelnoten vorkommen, wo die Viertelnoten durch Punkte verlängert werden. Die Tonführung ist schön.

20. *Aria d'Alessandro, Allegro* in *D maj.* ₵ Takt: „*Voi che fausti ognor donate*" — mit Streichquartett, 2 *Oboi*, 2 *Corni*, 2 *Trombe* und *Timpani*, 2 *Viole* und *Violoncelli*. Diese mit Bravoursätzen verzierte Tenor-Arie ist die erste mit Pauken. Auch hier hat Gluck, wie man sieht, eine reichere Instrumentirung angebracht, während jene Arien, die sich durch Einfachheit und musikalischen Ausdruck auszeichnen, nur vom Streichquartett begleitet werden.

21. *Quintetto* in *D maj.* ³/₄ Takt: „*Dalla selva e dall' ovile*" — mit einem äusserst kurzen Chor von 35 Takten, in welchem auch die Hauptpersonen als *Rippieni* mitwirken. Die Begleitung besteht aus dem Streichquartett, 2 *Corni* und 2 *Trombe*. Wahr-

scheinlich gingen die *Flauti* und *Oboi* mit den Violinen und die *Fagotti* mit dem Basse, was jedoch in der Partitur nicht angedeutet wird. Die Oper wurde vortrefflich aufgeführt und mit grossem Beifalle gekrönt.

In dem Zeitraume von 1755 bis 1762 schrieb Gluck, nebst den bereits vorangeschickten Opern, für das kaiserliche französische Theater noch eine Anzahl „*Airs nouveaux*" oder Gesänge mit einfacher Clavierbegleitung im leichten französischen Style zu den unten folgenden dramatischen Werken, wovon nach den Angaben in den Studien für Tonkünstler von Reichardt die Operetten „*La Fausse Esclave; le Cadi Dupé; l'Arbre Enchanté; l' Yvrogne Corrigé; le Diable à Quatre*" und noch andere (meldet eine kleine französische Handschrift, welche Reichardt über Gluck's Leben in den Händen hatte, und welche dieselbe ist, von der auch der Herausgeber dieser Blätter eine Abschrift besitzt,*) ebenfalls von Gluck in Musik gesetzt seyn sollen. Sie wurden theils in den kaiserlichen Lustschlössern zu Schönbrunn und Laxenburg, theils in der kaiserlichen Favorita und in den Sälen der Hofburg, nur in Gegenwart der allerhöchsten Familie und des hohen Adels aufgeführt.

Diese „*Airs nouveaux*" wurden geschrieben, um den wiederholten Aufführungen dieser französischen Singspiele, deren mehrere von Gluck selbst gesetzt waren, einen Reiz der Neuheit zu verleihen, wozu auch andere Tonsetzer ihr Scherflein beitrugen. Denn der Graf von Durazzo hatte sich von Favart in Paris, mit dem er seit dem Jahre 1759 einen ununterbrochenen Briefwechsel unterhielt, von Zeit zu Zeit komische Operntexte mittheilen lassen, damit sie von Wiener Tonsetzern bearbeitet würden.**) Eben so musste Favart zur Besetzung

*) Ich habe sie von dem Tonsetzer Schenk mit der Bemerkung erhalten, dass sie von Reichardt herstamme.

**) S. Favart, *Mémoires etc.* T. I. p. 4. 5.

der französischen Bühne der österreichischen Residenz Schauspieler und Tänzer anher senden.

Die Gluck'schen Arbeiten dieser Gattung werden in einer Reihe von schön geschriebenen, in rosenfarbene Seide gebundenen mit Goldschnitt gezierten kleinen Folio- und Quartbänden in der Wiener Hofbibliothek aufbewahrt und sind folgende:

I. *Airs accompagnés de la Pastorale:* „*Les Amours champêtres.*" 1755. Die Worte sind von Favart, und enthalten 15 Nummern auf 38 Blättern. Die Ritornelle sind meistens im Violinschlüssel gezeichnet, eben so nicht selten die Singstimme. Die Personen sind: *Philinte*, *Richard* und *Helène*.

II. *Airs accompagnés de l' Opéra comique:* „*Le Chinois Poli en France*" — *représentée à Laxenbourg* 1756. Die Worte von Anseaume. 11 Nummern auf 29 Blättern. Die Sopranstimmen im Violinschlüssel, die Gesänge des *Hamzi* im Bass. Die Personen nennen sich: *Eglé*, *Noureddin*, *Hamzi* und *Zaïde*. Dieses Singspiel wurde, mit Balleten versehen, auch im Hofburgtheater aufgeführt.

III. *Vaudevilles nouveaux du:* „*Deguisement Pastoral.*" *Opéra comique représentée à Schoenbrunn* 1756. Die Worte sind von M. Bret. 23 Nummern auf 17 Blättern. Dieser Band enthält die Gesänge im Violinschlüssel ohne alle Begleitung, mit Ausnahme der Nummern 1, 19, und 23. Die Personen sind: *Collette*, *Rosette*, *Maturine*, *Colin*, *Lison*, und *Lucas*.

IV. *Airs accompagnés de l' Isle de Merlin. Opéra comique représentée à Schoenbrunn* 1758. 22 Nummern auf 19 Blättern im kleinen Querfolio. Die Gesänge mit Bassbegleitung, die Ritornelle im Violinschlüssel. Die Personen heissen: *Pierrot*, *Scapin Argentine*, *Diamantine*, *un Philosophe*, *La Candeur*, *un Chevalier*, *Hanif*, *un Notaire*. Diese Operette wurde auch in der Stadt aufgeführt.

V. *Airs nouveaux de l' Opéra comique:* „*La Fausse Esclave*" — *représentée à Vienne* 1758. 13 Nummern auf 13 Blättern in 4. Die Sopranstimmen im Violinschlüssel. Die Acteurs sind: *Agathe* (Bodin), *Christante* (Rousselois), *Lisette* (Favier), *Valère* (Valère).

VI. *Airs nouveaux de Cythère Assiégée. Opéra comique* 1759. Die Worte von Favart und Fagan. 25 Nummern auf 54 Blättern im kleinen Querfolio. Die weiblichen Singstimmen im Sopranschlüssel mit Basslbegleitung. Die Personen sind: *Cloé, Daphné, Carite, Barbarin, Olgar* und *Brontès*. Die Chöre bei Nr. 1, 11, 16 und 17 fehlen hier.

Die Opern: „*La Cythère Assiégée*" und „*L'Isle de Merlin*" wurden dem Herrn Favart nach Paris gesendet, der sie dort zur Aufführung brachte und ihnen rücksichtlich des Ausdrucks, des Geschmacks, der Harmonie und selbst der französischen Prosodie volles Lob ertheilte.*) Später hat Gluck die zuerst genannte Operette (so wie „*L'Arbre Enchanté*") umgearbeitet und mit *Divertissements* von ihm und M. Berton im Jahre 1775 in Paris wieder zur Darstellung gebracht.

VII. *Airs nouveaux de l'Yvrogne Corrigé. Opéra comique — représentée en* 1760. 15 Nummern auf 54 Blättern in Querfolio. Die Worte von M. Anseaume. Die Ritornelle im Violinschlüssel. Das Singspiel wurde in Wien aufgeführt. Die Personen sind: *Lucas, Maturin, Maturine, Colette, Cléon, Pluton, Colas* und zwei Furien.

VIII. *Airs nouveaux du Cadi Dupé. Opéra comique représentée* 1761. 16 Nummern auf 58 Blättern in Querfolio. Die Worte sind von Lemonnier. Auch Monsigny hat diese Operette gesetzt. Die Personen nennen sich: *Fatime, Noureddin, Zelmire, le Cadi, Omar* und *Ali*.

Dieses zweiaktige Singspiel wurde von André aus dem Französischen übersetzt und mit dem Titel: „Der betrogene Cadi" im Jahre 1783 zu Berlin sehr oft zur Aufführung gebracht.

IX. „*On ne s'avise jamais de Tout.*" *Opéra comique* 1761. Die Worte von Sedaine, mit ursprünglicher Musik von Monsigny. 16 Nummern auf 59 Blättern im Querfolio. Die Singstimmen durchaus im Sopranschlüssel. Die Personen sind: *Dorval, Monsieur Tue, Margarita, Lise* und ein *Commissaire*.

---

*) S. Favart, *Mémoires et Correspondance*, Tome I. p. 11.

X. *Airs nouveaux de l'Arbre Enchanté. Opéra comique composée par Mr. le Chevalier de Gluck pour le Clavecin.* 15 Nummern auf 45 Blättern in Querfolio. Die Singstimmen mit Bassbegleitung, die Ritornelle im Violinschlüssel. Die Personen sind: *Lubin, Blaise, Claudine, Thomas, Lucette* und *M. Bonsecours.*

Auch diese Operette bildet die Grundlage zu seinem späteren, etwas grösseren Werke, das am 27. Februar 1775 in Paris aufgeführt worden ist.

Gluck war in dieser Zeit (nämlich vom Jahre 1750 bis 1760) auch in anderen Beziehungen sehr thätig. Er strebte die Mängel seiner ersten Erziehung zu verbessern und alles dasjenige nachzuholen, was zur Ausbildung der ganzen Summe seiner Fähigkeiten und Erkenntnisse noch mangelte. Von Natur aus mit einer gleich grossen Vorliebe zur Literatur als zur Musik begabt, arbeitete er nun mit rastlosem Eifer auch in diesem Gebiete. Er verlegte sich, wenn auch etwas spät, auf die gründlichere Erlernung der lateinischen und französischen Sprache und auf das Studium der Poesie; er verband sich mit den ausgezeichnetsten wissenschaftlichen Männern, um in ihrem Umgange und in der Gesellschaft mit guten Büchern jene Ideen zu nähren, die schon längst in seiner Seele Wurzeln geschlagen hatten, nämlich die Ideen über die mächtigen Wirkungen der Tonkunst und ihre enge Verbindung mit der Dichtung, wovon damals nur sehr Wenige träumten.

Der Hof war, wie wir bereits erwähnten, auf das hohe Talent unsers Gluck schon längst aufmerksam geworden, und hatte demselben von dieser Aufmerksamkeit bei verschiedenen Gelegenheiten die schönsten Beweise geliefert. Nun aber trat der Umstand ein, dass man ihm bei den Vermählungsfeierlich-

keiten des Erzherzogs Joseph von Oesterreich, nachmaligen Kaisers, mit Isabella von Bourbon, Prinzessin von Parma, selbst mit Beseitigung des ersten Hofkapellmeisters, J. G. Reutter, die Leitung der Hof-Musikfeste in der kaiserlichen Burg übertrug.

Gluck fühlte sich durch dieses Ansinnen hochgeehrt und strebte den, höchsten Orts an ihn gestellten Anforderungen nach Kräften und mit Freude zu genügen.

Diese glänzenden Feierlichkeiten wurden im Herbste des Jahres 1760 in der Residenzstadt Wien abgehalten und dauerten vom 8. bis 10. Oktober; Gluck und Hasse mussten sie mit ihren Schöpfungen verherrlichen. Des Letzteren „*Alcide in Bivio*," auf Metastasio's Dichtung gesetzt, wurde an dem ersten dieser Tage, und — damit das Ende dem Werke die Krone aufsetze — Gluck's dramatischer Tonsatz, oder Serenata: „*Tetide*"*) am Schlusse der Festlichkeiten in dem grossen Redoutensaale aufgeführt, welcher Aufführung auch die Majestäten beiwohnten. Diese Serenata wurde auf allerhöchsten Befehl am Namenstage der Kaiserin wiederholt.

Das Stück war prachtvoll ausgestattet. Die Scene stellte die Burg der Göttin dar. Der ganze, über einer leuchtenden Klippe sich erhebende Bau schien, sammt seinen Bögen und den sie stützenden Säulen, aus gefrorenem Meerwasser zusammengesetzt, und weit eher ein launiger Einfall der erfindungsreichen Natur, als ein Erzeugniss der bildenden Kunst zu seyn. Alghen schlängelten sich um die Säulen, Korallen schossen in Aesten hervor und überall erglänzten Muscheln, gleich Edel-

*) Der vollständige Titel dieses Tonwerkes ist: „*Tetide. Serenata da cantarsi per le felicissime nozze delle L. L. A. A. R. R. L'Arciduca Giuseppe d'Austria e la Principessa Isabella di Borbone. Per commando degli Augustissimi Regnanti (Poesia del Sig. Giannambrosio Migliavacca, Consigliere di Legazione e Poeta di S. M. il Re di Polonia, Elett. di Sassonia etc.*" — Das, bei van Ghelen im Jahre 1760 gedruckte Textbuch ist in der Wiener Hofbibliothek, die Partitur jedoch in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien vorhanden. Sie stammt aus dem Nachlasse des verstorbenen Erzherzogs Rudolph von Oesterreich, Cardinals und Erzbischofs von Olmütz.

steinen, nebst noch vielen anderen Schätzen des Oceans. In den Zwischenräumen, die das wunderliche Gebäude unterbrachen, lagerten Nereïden, Tritonen und verschiedene Halbgötter des Meeres; andere sassen auf kleinen, mit grünem Moose bedeckten und mit Meerpflanzen bekleideten Klippen und noch andere wandelten in den Wellen umher, welche die Burg rings umflossen. In grösseren und ungleichen Entfernungen sah man die Urnen der Flüsse, die dem Meere ihren gewohnten Tribut zollten. Inmitten der Klippen sass die Göttin Thetis auf ihrem Throne, umgeben von verschiedenen, in den mannigfaltigsten Stellungen gruppirten Nymphen und anderen Gottheiten des Meeres.

In der aus vierzehn Musikstücken bestehenden melodramatischen Dichtung sangen die Katharina Gabrieli die *Tetide* (Sopran); — der Musico Giovanni Manzoli den *Apollo* (Sopran); — Carlo Carlani den *Mars* (Tenor); — die Maria Pinelli die *Pallas* (Sopran); — und die Teresa Giacomazzi die *Venere* (ebenfalls Sopran).

Den Chor bildeten die Gottheiten des Meeres.

Die Musiksätze sind:

1. Die Ouverture in *A maj.* ¢ Takt, *Presto* für Streichquartett, 2 *Oboi*, 2 *Fagotti* und 2 *Corni*; sie besteht aus einem lebhaften, im Style der italischen Oper jener Zeit gehaltenen Satze, der von einem *Andante* in *A min.*, $^2/_4$ Takt gefolgt, und von einem dritten Theile, *Allegro* in *A maj.* $^3/_4$ Takt geschlossen wird.

2. Die *Introduzione* ist ein von *Apollo* und *Mars* unterbrochener Chor in *D maj.*, *C* Takt, *Allegro*, mit den Anfangsworten: „*A chi tu fidi Achille.*" — Da den, in der Ouverture befindlichen Instrumenten hier noch Trompetten und Pauken beigegeben sind, wird das Tonstück feierlich und marschartig.

3. Instrumentirtes Recitativ der *Tetide*, das der Tenor (*Marte*) aufnimmt, und der Bass allein begleitet. Die darauf folgende *Aria di Marte*, *Allegro* in *G maj.*, *C* Takt: „*Stese all' acciar la mano*" — ist von ernstem und feierlichem Charakter, mit einigen wohl angebrachten Tonblumen und der, damals üblichen Schluss-Fermate, welche letztere dem Sänger Gelegenheit gab,

seine Stimmmittel und Schulvorzüge glänzen zu lassen. Einem kurzen Zwischensatze folgt das übliche *Da Capo*.

4. *Aria d'Apollo*, *Andante* in *F maj.* ³/₄ Takt: „*Quante volte a lui imprese.*" Sie wird von einem einfachen Recitativ eingeleitet und trägt das Gepräge des Sanften, ist einfach und edel gehalten und wird vom Streichquartett und 2 *Corni* getragen.

5. Ein Recitativ, dem eine Arie der *Tetide*, *Allegro* in *A maj.*, *C* Takt, mit den Anfangsworten: „*Ah tu del ciel gran Nume*" — vom Streichquartett begleitet, folgt. In dieser höchst glänzenden, mit einer Unzahl von Läufern verunzierten Bravour-Arie, die noch dazu bis zum hohen „*H*" emporklimmt, mag die einst so berühmte Gabrieli wohl einen ihrer schönsten Triumphe gefeiert haben.

6. Kurzes Recitativ, dann *Aria di Pallade*, *Allegro* in *G min.*, *C* Takt: „*Nò, nuovi oltraggi ormai nò: non voglio soffrir.*" — Sie wird vom Streichquartett, 2 *Oboi* und 2 *Fagotti* begleitet, ist sehr leidenschaftlich und ausdrucksvoll gehalten und aller Verzierungen ledig.

7. Recitativ, dann *Aria di Venere*, *Andante* in *F maj.*, ³/₄ Takt: „*Se de' miei preghi altera.*" — Einfacher, schöner Gesang, vom Streichquartett und 2 *Corni* geführt.

8. Recitativ und *Aria di Pallade*, *Andante* in *A maj.*, *C* Takt: „*Stringe il plettro: in tele esprima.*" — Das Tonstück ist ernst und majestätisch gehalten, jedoch mit vieler Bravour ausgestattet. Dem Zwischensatze in *A min.* folgt die Arie *da capo*.

9. Recitativ und *Aria di Tetide*, *Allegro* in *C maj.*, *C* Takt, mit Streichquartett: „*Alla virtude amico.*" — Sehr glänzend, mit vieler Koloratur versehen, steigt sie bis ins hohe *C* und war, wie Nr. 5, ein Prunkstück der Sängerin Gabrieli.

10. Kurzes Recitativ, dann Quartett der *Pallade* und *Venere*, des *Apollo* und *Marte*, *Andante* in *G maj.* *C* Takt: „*Chi de' nemici sdegni.*" — Dieses grössere Tonstück finden wir, da es stark instrumentirt ist, nebst dem Streichquartett, noch von 2 *Oboi*, 2 *Flauti*, 2 *Corni* und 2 *Trombe* begleitet. Es ist ein anziehendes Ensemble-Stück.

11. Recitativ, dann *Aria di Tetide, Allegro* in *G maj.* C Takt: „*Sotto si fausti rai*" — mit Streichquartett. Diese, etwas wilde Arie ist, wie alle übrigen der *Tetide*, mit Läufern angefüllt, und in der damals allgemein üblichen Form, mit einem *Minore* und *da capo* versehen. Diese Arien waren sämmtlich nur für eine Gabrieli geschrieben.

12. Kurzes Recitativ, *Aria d'Imeneo, A maj., C* Takt: „*Oggi amor fra lacci miei*" — mit Quartettbegleitung. Einfacher, sanfter und edler Gesang!

13. Recitativ, mit einem Duett der *Tetide* und des *Apollo*; *Allegro moderato* in *B maj., C* Takt: „*Ah tu affretta i dolci istanti.*" — Ebenfalls in italischer, prunkvoller Schreibweise, mit einem Mittelsatze in *Es* und vieler Koloratur; sodann *Duetto da capo.*

14. Recitativ mit Schlusschor, *Andante* in *D maj.* ¾ Takt: „*Vieni Imeneo!*" — Dieser Tonsatz wird abwechselnd von den Personen des Stückes und dem vierstimmigen Chore vorgetragen.

Das Ganze ist, mit Rücksicht auf den damals herrschenden Geschmack, äusserst fleissig und gut gearbeitet.

Im Jahre 1761 brachte Gluck sein berühmtes Ballet: „*Don Juan*" oder „das steinerne Gastmahl" im Theater nächst dem Kärnthnerthore mit vielem Beifalle zur Aufführung. Das, lange Zeit verloren geglaubte Programm fand sich glücklicher Weise vor Jahren in einem Winkel der Bibliothek der *Ecole royale de Musique* zu Paris, und ist dem, von Wollank in der Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandlung zu Berlin herausgegebenen vollständigen Clavierauszuge des Ballets vorgedruckt. Aus demselben geht hervor, dass der Handlung dieses Ballets die Fabel der Mozart'schen Oper zum Grunde liegt.

Der Trautwein'sche Stich enthält auf 34 Seiten 31 Tonstücke, das alte Manuskript der Hofbibliothek nur 15 Nummern auf 10 Blättern. Der erstere ist demnach viel vollständiger und ausgearbeiteter. Beide sind bloss Clavier-Auszüge.

Bei einer dieser Vorstellungen, die am 3. November desselben Jahres stattfand, ereignete sich ein besonders trauriger

Vorfall. Bald nach beendigtem Ballete brach eine so heftige Feuersbrunst im Theater aus, dass das Schauspielhaus nach wenigen Stunden ein Raub der Flammen wurde. Der Kassier, der die Theatergelder retten wollte, kam wegen des, durch die Flammen versperrten Rückweges im Angesichte des versammelten Publikums vor dem eisernen Fenstergitter auf die jammervollste Weise um das Leben.

Gluck erhielt einen neuen Ruf nach Italien und zwar nach Bologna, um für die Stagione des Jahres 1762 zur Einweihung des im Jahre 1760 prachtvoll wieder erbauten Opernhauses eine Oper zu setzen. *) Er reiste demzufolge in Begleitung des Violinvirtuosen Dittersdorf, dann einer jungen Sängerin, Namens Signora Chiara-Marini und deren Mutter, von denen die erstere früher in Wien als *Seconda Donna* gesungen hatte, später aber durch zwei Jahre an der Prager Bühne *Prima Donna* gewesen war, und sich jetzt nach ihrer Vaterstadt Venedig zurückbegab, gegen das Ende der Fastenzeit über letztere Stadt dahin ab, und traf am ersten Osterfeiertage in dem Orte seiner Bestimmung ein.

Der zweite Pfingsttag war zur Eröffnung dieses Theaters bestimmt, das an die Stelle des kurz vorher vom Grund aus abgebrannten, mittelst Unterzeichnung der Vornehmsten und Reichsten vom Adel, errichtet worden war, und noch jetzt als Eines der schönsten und grössten in Italiens Städten anerkannt wird.

Der Oberleiter desselben und Theilnehmer der Gesellschaft, Graf Bevilacqua, hatte zu dieser Feierlichkeit die dreiaktige dramatische Dichtung von Metastasio: „*Il Trionfo di Clelia*“ **) bestimmt, und Gluck zur musikalischen Bearbeitung derselben eingeladen.

---

*) Siehe K. v. Dittersdorf's Lebensbeschreibung. Leipzig 1801. 8. S. 105 etc. —

**) „*Il Trionfo di Clelia. Dramma per Musica in tre Atti. Poesia dell' Abb.*

Primo Uomo war der schon genannte Musico Giovanni Manzoli, *Prima Donna* die Signora Girelli-Aquillar (Gemahlin des berühmten Oboisten Aquillar, eines gebornen Spaniers, der dem gefeierten Besozzi nicht nachstand); den *Secondo Uomo* vertrat ein junger Musico Namens Toschi, der zwei Jahre später nach Wien berufen wurde; die *Seconda Donna* war ein junges, hübsches Mädchen von 16 Jahren, zwar noch Anfängerin, aber mit einer reinen und angenehmen Stimme begabt, deren Namen Dittersdorf vergessen hatte; als *Primo Tenore* glänzte der gleichfalls berühmte Giuseppe Tibaldi, den Gluck später nach Wien berief, wo er hohen Ruhm erntete.

Zur Führung des Orchesters an der ersten Violine wurde der im besten Rufe stehende Conzertspieler Lucchini aus Mailand, und zur zweiten der nicht minder ausgezeichnete Spagnoletti aus Cremona verschrieben. Das Orchester bestand aus siebenzig und einigen Personen.

Da in Italien zur Leitung eines so grossen Orchesters zwei Flügel üblich waren, so ward für den zweiten der Kapellmeister Mazzoni bestimmt. Er war zu Bologna ansässig, und zugleich in mehreren der angesehensten Kirchen, Klöster und Prälaturen besoldeter Kapellmeister.

Der Graf Bevilacqua, ein sehr liebenswürdiger und feingebildeter Mann, nahm die beiden Wiener Künstler äusserst gütig auf. Gluck stellte Dittersdorf als seinen Schüler vor; denn es war verabredet worden, dass Dittersdorf sich nirgends eher als Conzertmeister ausgeben sollte, bis man nicht zuvor die vorzüglichsten Violinspieler, welche gerade in Bologna weilten, gehört hätte.

Gluck äusserte nun gegen den Grafen das Verlangen, die Sänger des Theaters zu hören, und sogleich veranstaltete dieser am folgenden Tag in seinem Palaste ein Conzert für dreissig der vorzüglichsten Künstler beiderlei Geschlechts, zu welchem, ausser

Pietro Metastasio." — Dieser Text wurde im Jahre 1768 auch von Adolph Hasse bei Gelegenheit der glücklichen Entbindung der Erzherzogin Isabella in Musik gesetzt.

den beiden Wiener Tonsetzern, kein anderer Zuhörer den Zutritt hatte. Dittersdorf war über die Girelli-Aquillar, den Manzoli und Tibaldi ausserordentlich entzückt; vorzüglich aber gefiel eine Arie, bei welcher der Oboist Aquillar seine Gemahlin begleitete, so ausserordentlich, dass sie in unserm Gluck einen bleibenden Eindruck hinterliess. Noch hörte unser Tonsetzer in diesem Conzerte Lucchini und Spagnoletti. Da sagte Gluck heimlich zu Dittersdorf: „Vor diesen Hexenmeistern brauchen Sie sich eben nicht zu fürchten.“ —

Gluck fing an zu setzen. Da er aber in Wien bedeutend vorgearbeitet hatte, lieferte er schon nach zehn Tagen den ersten Akt zur Abschrift.

Nachmittags arbeitete Gluck nie, wohl aber fand man ihn des Abends und in den Vormittagsstunden desto thätiger. Nach Tische machte er gewöhnlich Besuche, oder ging in das Kaffeehaus, wo er bis zur Abendmalzeit verweilte.

Einen seiner ersten Besuche zu Bologna stattete er bei dem einst grossen Sänger Farinelli ab, der nach dem Tode seines grossen Wohlthäters, des Königs von Spanien, hier der Ruhe genoss: denn er war bereits ein Greis von beinahe 80 Jahren, und besass ein grosses Vermögen. Er bat Gluck und Dittersdorf einige Male zu Gaste, und bewirthete sie mit fürstlichem Aufwande.

Gluck besuchte nicht minder den weltbekannten, gelehrten Pater Martini, der mit seinem Freunde Farinelli fast in gleichen Jahren stand. Gluck kannte ihn seit vielen Jahren, und nie war er durch Bologna gekommen, ohne diesem „*Padre di tutti i Maestri*,“ wie alle Kapellmeister ihn nannten, seine Ehrfurcht und Aufmerksamkeit zu bezeigen, die der alte Mann stets in väterlicher Weise erwiderte.

Endlich kam es zur Aufführung der Gluck'schen Schöpfung. Sie gefiel ungemein, ungeachtet sie bei weitem nicht nach dem Wunsche des Tonsetzers ausgeführt worden war; denn so viel man auch des Rühmens von den italischen Orchestern zu machen pflegte, so unzufrieden war Gluck damit.

Siebenzehn grosse Proben wurden gehalten, und dessen

ungeachtet fehlte bei der Aufführung jenes vollkommene Zusammenwirken (*Ensemble*) und jene Genauigkeit, die das Wiener Orchester in verschiedenen Zeiträumen ausgezeichnet haben.

Die Partitur dieser Oper ist in der Wiener Hofbibliothek zwar nicht zu finden, wohl aber besass dieselbe der bereits oft genannte verstorbene Herr Alois Fuchs.

Die Personen des in drei Akte getheilten Werkes sind folgende:

Clelia, *Tarquinio*, *Larissa*, *Orazio* (sämmtlich Sopran); *Manlio* (Alt) und *Porsenna* (Tenor).

Schreibart und Form der Oper sind noch die damals in Italien gebräuchlichen, weil er diese zunächst für Italiener schrieb. Die Tonstücke sind folgende:

Im I. Akte: Die Ouverture oder Symphonie. Sie besteht aus 4 Theilen und zwar: 1ter aus einer kurzen Einleitung, in *C maj. C* Takt, *Allegro moderato*; 2ter aus einem langen *Allegro* im ³/₄ Takt; 3ter aus einem *Andante* in *A min.* ²/₄ Takt, in 2 Abtheilungen mit Wiederholung, und 4ter aus einem Menuette in *C maj.* in 3 Abtheilungen. Das ganze Tonstück ist für Streichquartett, *Oboi*, *Flauti*, *Corni*, *Fagotto* und *Trombe* gesetzt.

Nr. 1. Die 1ste Scene wird mit einem Recitative der *Clelia* und des *Tarquinio* eröffnet, dem eine vom Streichquartette begleitete Bravour-Arie des Letzteren mit den Anfangsworten: „*Vuoi rispetto i cenni tuoi*" — in *C maj.* ₵ Takt folgt. Das *Minore* und *da capo* fehlen natürlicher Weise dieser und den folgenden Arien noch keineswegs.

2. *Aria di Larissa*, *Larghetto* in *G maj.* ³/₄ Takt: „*Ah celar la bella face.*" — Einfache, schöne Melodie mit untermischten Bravourstellen, und mit derselben Begleitung.

3. Einem langen Recitative folgt die Arie des *Orazio*, *Maestoso* in *D maj.*, *C* Takt: „*Resta o cara e per timore*" — mit Streichquartett und *Corni*, sammt veralteter Bravour.

4. Instrumentirtes Recitativ, dann *Aria di Clelia*, *Allegro* in *D maj.*, ³/₄ Takt: „*Tempestà il mare minaccia.*" — Glänzend gehalten, darauf ein *Minore* in *A* mit Streichquartett, *Oboe*, *Corni* und *Fagotto*.

5. *Aria di Porzenna* für einen hohen Tenor, der mehrmals bis in das hohe *C* emporsteigt. Sie ist ein *Andante* in *F maj.*, *C* Takt mit obligaten Flöten: „*Sai che pigliar si vede.*“ —

6. Instrumentirtes Recitativ, dann *Aria d'Orazio*, *Adagio*, in *Es maj.* ¾ Takt: „*Saper ti basti o cara*“ — mit Streichquartett und *Corni inglesi*. Einfache und angenehme Melodie ohne Bravour. Dem Mittelsatze in *C min.* folgt die *Aria da capo*.

7. Den I. Akt schliesst eine Bravour-Arie der *Clelia*, *Allegro* in *C maj.*, *C* Takt: „*Mille dubbi mi destano*“ — mit Streichquartett und *Corni*. Sie ist durchaus glänzend angelegt und hat als Mittelsatz ein *Andante* in *C min.* —

Im II. Akte: 1. Recitativ und *Aria d'Orazio*, *Moderato* in *F maj.* ¾ Takt: „*Dei di Roma, ah perdonate*“ — mit Streichquartett, 2 Flöten und einem Fagott. Durchaus edel, einfach und reizend.

2. Recitativ und *Duetto di Clelia e d'Orazio*, *Andante* in *G maj.*: „*Si ti fido al tuo gran core*“ — mit Streichquartett, *Oboi*, *Corni* und einem Fagotte. Das Tonstück ist glänzend gehalten.

3. Recitativ und *Aria di Porzenna*, *Andante* in *B maj.* *C* Takt: „*Sol del Tebro in su la sponda*“ — mit Streichquartett und Fagott. Gesang und Bravour.

4. *Aria di Larissa*, *Andante* in *F maj.*, *C* Takt: „*Dico che ingiusto sei*“ — mit Streichquartett. Gesang mit Bravour.

5. *Aria di Manlio*, *Andante* in *G maj.*, ¾ Takt: „*Vorrei che almen per gioco*“ — mit Streichquartett, *Flauti* und *Corni*. Diese Arie steigt bis ins hohe *G*, ist aber einfach und edel gehalten.

6. Marsch in *D maj.* für das Orchester.

7. Scene mit instrumentirten Recitativen des *Orazio* in *D maj.* *C* Takt, zu dem sich später noch *Tarquinio* gesellt. Sie ist etwas bewegt und leidenschaftlich.

8. Kurze *Aria di Clelia*, *Sostenuto* in *F maj.*, *C* Takt: „*Sò nemica*“ — mit Streichquartett und *Oboe*. Einfachheit und musikalischer Ausdruck erhöhen den Werth dieses Tonstückes.

9. Recitativ und *Aria di Tarquinio* in *A maj.*: „*Non spori*

onusto il pino" — mit Streichquartett, 2 *Oboi*, 2 *Corni*. Glanzvoll gehalten und sehr hoch; der Mittelsatz in *D maj.* ist einfach.

Im III. Akte. 1. *Aria di Clelia*, in *A maj.* *C* Takt: „*Tanto esposta alle sventure*" — mit Streichquartett. Sie ist einfach und edel durchgeführt.

2. Instrumentirtes Recitativ; dann *Aria di Larissa*, *Tempo di Minuetto*, in *G maj.* ⅜ Takt: „*Ah, ritorna età dell' oro*" — mit einem edeln, schönen, vom Streichquartette begleiteten Gesange.

3. Recitativ und *Aria di Porsenna*, *Moderato* in *A maj.*, *C* Takt: „*Spesso se ben d'affretta*" — mit Bravour in damals üblicher Weise, nur vom Streichquartette begleitet.

4. Recitativ und *Aria di Tarquinio*, *Andante* in *F maj.*, *C* Takt: „*In questa selva oscura.*" — Wie vorher.

5. Instrumentirtes Recitativ des *Orazio* und *Tarquinio*; dann eine heroische Arie des Ersteren, *Allegro* in *C maj.*, *C* Takt mit Orchester: „*De folgori di Giove.*" — Dieses Gesangstück ist unter allen am meisten instrumentirt und sehr grossartig ausgeführt. Einem Recitative folgt

6. der, den Schluss der Oper bildende kurze Chor der *Clelia* und *Larissa*, des *Orazio* und *Manlio*, in *D maj.*, ⅜ Takt, mit vollem Orchester: „*Oggi a te gran Rè toscano.*"

Im Ganzen genommen hat Gluck in dieser Oper mehr den Anforderungen der *nobile direzione*, so wie der bei der Aufführung betheiligten Sänger und Sängerinnen, als jenen der dramatischen Kunst entsprochen. Die einzelnen Stücke derselben entbehren daher jenes innigen, geistigen Zusammenhanges, der ein vollkommenes Musikdrama bedingt. Die meisten Arien sind demnach blosse Concertstücke, in denen die Sänger lediglich ihre Kehlenfertigkeit zu Gehöre bringen.

Nach der dritten Aufführung wollte Gluck nach Venedig zurückkehren, um zum Himmelfahrtsfeste, an welchem dort

stets vier bis fünf Theater zu gleicher Zeit geöffnet sind, die neuen Opern zu hören, und dann Mailand, Florenz und einige andere Städte zu besuchen.

Allein Er und Dittersdorf erhielten Briefe vom Grafen von Durazzo, der beide nach Wien zurückberief, weil gegen den Anfang des Herbstes die Krönung des römischen Königs, nachherigen Kaisers Joseph II., zu Frankfurt am Main vor sich gehen sollte. Indessen machte er doch noch einen kleinen Abstecher nach Parma, wo er die Oper: „*Catone in Utica*" von der Komposition des Londoner Bach zu hören Gelegenheit hatte. Dann nahm er seinen Weg über Mantua und Klagenfurt nach Wien zurück. Kaum hier angelangt, erfuhr er zu seinem Leidwesen, dass die erwähnte Krönung auf das Jahr 1764 verschoben worden sei.

Siebenter Abschnitt.

Gluck's dritte (klassische) Kunstperiode. (1762—1765.) Die Oper: „Orfeo ed Euridice," und andere dramatische Schöpfungen.

Wir kommen zu unserer früheren Behauptung zurück, dass Wien*) der Ort war, wo Gluck seine Psyche gänzlich entfaltete. Hier brachte er seine grossen Ideen zur vollendeten Reife und liess die grosse Absicht, das musikalische Drama, welches der Abbé Arnaud, dieser geistreiche französische Schriftsteller, den Gallatag der schönen Künste nennt, auf die möglich höchste Stufe der Vollkommenheit zu erheben, zur Thatsache werden.

Er war zur vollkommenen Ueberzeugung gelangt, dass Metastasio's Werke, obgleich dichterischer Schönheiten voll,

*) Siehe „Geschichte des gesammten Theaterwesens in Wien. Ebendaselbst 1809. S. S. 88." und „Reichardt" in der Berliner musikalischen Zeitung 1805. Nr. 28.

dennoch nicht geeignet wären, jene Wirkungen hervorzubringen, deren ein musikalisches Drama fähig sei. Er glaubte überdiess fest an die Nothwendigkeit, auch handelnde Chöre zur höheren Belebung des Ganzen auf Thaliens Schauplatz zu bringen, weil die Grösse und Stärke der Tonkunst durch nichts besser geoffenbart werden könne, als durch solche Empfindungen, die bei einer grösseren Anzahl auf einem Punkt vereinigter und in Leidenschaft versetzter Personen zum Ausbruche gelangen.

Schon zwei Jahre vor seiner Reise nach Bologna eröffnete er seine Gedanken einem damals in Wien lebenden, begabten Dichter und Freunde, der Geist und Kenntnisse genug besass, auf Gluck's Ideen mit Leichtigkeit und Erfolg einzugehen. Es war Raniero von Calzabigi aus Livorno, damals k. k. Rath bei der niederländischen Rechnungskammer, der durch seine, in Frankreich unternommene neue Ausgabe der dramatischen Werke des Abbate Metastasio und durch seine höchst anziehende und geistreiche Einleitung zu denselben der gelehrten Welt rühmlich bekannt geworden ist, und auch bei anderen Gelegenheiten seine philosophisch-ästhetischen Einsichten in das Gebiet der Dichtkunst an den Tag gelegt hat. Dieser, die Unvollkommenheiten der italischen Oper tief einsehend, und seit lange eifrigst bemüht, ihre Mängel zu verbessern, ihr einen höhern Glanz zu verleihen und eine tiefere dramatische Wahrheit abzugewinnen, war hoch erfreut, einen musikalischen Genius gefunden zu haben, der, von denselben Ansichten erfüllt, zugleich vollkommen geeignet war, diesen Theil der schönen Künste zu veredeln. Er reichte daher dem Ritter von Gluck zum künstlerischen Bunde gern die Hand.

Diesen wechselseitigen Besprechungen gemäss schrieb nun Calzabigi zuerst sein dramatisches Gedicht: „*Orfeo ed Euridice*," und übergab dieses Erzeugniss seiner Muse Jenem zum Tonsatze.

Indessen war Calzabigi über die Aufnahme seines neuen Versuches, der äusserst kühn genannt werden konnte, indem er auf so vielerlei Weise von der bisher üblichen Bahn abwich,

nicht ganz ausser Sorge. Er besuchte daher zuerst den Abbate Metastasio, um diesen wenigstens dahin zu vermögen, dass er sich nicht gegen die neue Gattung erklärte; denn sonst würde der „*Orfeo*“ noch vor der ersten Vorstellung als ein verwerfliches Werk der Verdammniss überliefert worden seyn. Metastasio war zwar mit dieser neuen Art, eine Oper zu dichten, nicht einverstanden; er tadelte sie jedoch nicht öffentlich, sondern wähnte, gleich den übrigen damals in Wien anwesenden Italienern: die neue Oper würde sich selbst das Urtheil sprechen. — Nun ja, sie sprach es sich — aber in ganz anderer Weise, als diese Männer wähnten!

„*Orfeo ed Euridice*“ wurde am 5. Oktober des Jahres 1762 im Theater nächst der Hofburg in Gegenwart des k. k. Hofes aufgeführt und mit einem Beifalle gekrönt, der sowohl dem Dichter als dem Tonsetzer zur grössten Ehre gereichte. *)

Schon die erste Vorstellung erregte, wenn auch nicht ein ganz reines Vergnügen, so doch Ueberraschung und Erstaunen: denn die Ohren der, an den alten Sauerteig der Recitative und an den bisherigen Zuschnitt der italischen Arien gewöhnten Zuhörer wurden von der neuen Art dramatischer Tondichtung ganz in Verwirrung gesetzt.

Indessen machten die grossen Schönheiten, womit die ganze Tonschöpfung erfüllt ist, einen aussergewöhnlichen Eindruck auf alle Musikkenner, und die einfachen rührenden Scenen, so wie der hohe musikalische Ausdruck, der sie beseelte, riefen in gefühlvollen Herzen ganz neue Bewegungen hervor.

Nur da, wo die Italiener Stimme und Urtheil hatten, und ihre Opernschöpfungen allgemein beliebt waren, fand sie keinen Eingang, am wenigsten bei Sängern und Sängerinnen, und dem Troß jener Musiker, der noch immer an dem Ueppigen, Tändelnden und Bedeutungslosen der damaligen italischen Oper festhing.

Diese Oper war aber auch mit allem Fleisse und mit Benützung aller Bühnenkräfte einstudirt worden. Gluck selbst

*) S. Wiener Diarium des Jahres 1762. Nr. 80. —

leitete den Gesang und das Orchester, der Dichter das Spiel der Schauspieler, Herr Quaglio die Maschinerie, Angiolini, ein Zögling Hilferding's die Ballete, und der erste Sänger Guadagni hatte so viel Sinn, Gefühl und Lenksamkeit (drei seltene Gaben bei italischen Virtuosen), um seine grosse Aufgabe begreifen und rühmlich lösen zu können. Mit innigem Vergnügen bemerkte man, wie alle Mitwirkenden durch das ganze Stück in der schönsten Eintracht, den Blick stets nach dem einen Ziele gerichtet, einander in die Hände arbeiteten. Der Dichter hatte dem Tonsetzer nur Gefühle und solche Bilder, die des musikalischen Ausdruckes fähig waren, in kurzen, kräftigen und harmonischen Zeilen geliefert. Der bescheidene Guadagni hatte sich bei Gluck's höchst natürlichen und treffenden Melodien keinen Zusatz und keine *Ferma* erlaubt, sondern Alles im Sinne des Meisters auf das getreueste vorgetragen; selbst der Balletmeister beschränkte seine Tänze nur auf Pantomime, Grazie und dramatischen Ausdruck. *)

„*Orfeo*" wirkte bei jeder neuen Darstellung stärker auf die Gemüther der Zuhörer und schon nach der fünften Aufführung war jeder Zweifel an der Vortrefflichkeit dieser Oper verschwunden, und jeder Einwurf, den man sich früher dagegen erlaubt hatte, vernichtet. Die Oper erntete fortwährend ausserordentlichen Beifall; sie ward unzählige Male wiederholt, und machte sowohl durch ihren fesselnden Inhalt, als durch ihre edle Form, besonders aber durch ihre tonkünstlerische Behandlung, mit vollem Recht Epoche in der Geschichte des lyrischen Dramas.

Doch wer kennt nicht die anmuthige Fabel, die dieser Tonschöpfung zu Grunde liegt? — Der Dichter hat damit zwar einige Veränderungen vorgenommen; allein diese Veränderungen sind als passende Verzierungen, und, so zu sagen, als die letzten

*) Heinrich Ludwig, Freiherr von Nicolai, damals bei der kaiserl. russischen Gesandtschaft am Wiener Hofe, theilt diese Bemerkungen in einem Schreiben aus St. Petersburg viele Jahre später dem Freiherrn von Retzer mit. (Siehe Sonnleithner's Collectaneen oder Studien der Musik und ihrer Geschichte, 16. Bd. S. 599 in der Bibliothek des Wiener-Musikvereines.)

entscheidenden Züge anzusehen, welche die Hand des Meisters beurkunden. Der Entwurf ist neu und der Zusammenhang natürlich; es waltet darin durchaus das Zärtliche und Wunderbare. Der Ausdruck in gedrängter Kürze ist die Sprache der zärtlichen Leidenschaften, ohne überflüssigen Schmuck.

Orpheus, dieses Sinnbild hochbegeisterter Tonkünstler, dieser Halbgott der Vorzeit, der mit den Zauberklängen seiner Lyra die Hellenen veredelte, und aus den harmonisch belebten Backsteinen Städte hervorrief, besass in *Euridice'n* eine, seiner ganz würdige Gattin, die eines Tages an seiner Seite von dem Biss einer giftigen Schlange getödtet wurde. Ueber ihren Verlust zur Verzweiflung gebracht, belebt sich seine Phantasie bis zu dem Entschlusse, die Pforten des Erebus zu sprengen. Der Zauber seiner Klagen bekämpft das ewige Gesetz des Olympos; die Götter gestatten ihm den Tartarus lebend zu besteigen, und mit der wieder erwachten Gattin aus dem Reiche der Schatten in das irdische Leben, doch nur unter der Bedingung, zurückzuwandern, dass er *Euridice'n* so lange seinen Blicken entziehe, bis er mit ihr den Boden der Oberwelt wieder betreten habe.

Die anbefohlene Geheimhaltung des erwähnten Verbotes ist eine sinnreiche Erfindung des Verfassers. Der zärtliche *Orpheus* vertraut seiner Kraft zu viel, um beide Bedingungen zu erfüllen. Er überwindet zwar jedes Hinderniss, er findet den belebten Schatten seiner Gattin und geleitet sie mit abgewandtem Antlitze den Gegenden der Oberwelt zu: allein die wiederholte Verweigerung seines Anblicks befremdet sie; er darf ihr die Ursache nicht enthüllen, und bittet sie nur dringend, ihm mit schnellen Schritten zu folgen. Der zärtliche Gemahl wird ihr unter diesen Umständen verdächtig. *Euridice* weint, sie macht ihm Vorwürfe; der Tod ist ihr erträglicher, als sein Schweigen. Tiefe Betrübniss bemächtigt sich ihres Herzens; sie sinkt. — *Orpheus* blickt zurück und *Euridice's* Auge — bricht neuerdings im Tode.

Dank sei dem Verfasser, dass er den Sänger der Urwelt nicht unter dem gehässigen Bilde eines Mannes dargestellt hat, der aus Vorwitz oder Misstrauen gegen die Götter der billigen Strafe verfällt, ein liebenswürdiges Weib auf ewig zu verlieren.

Calzabigi hat nur den zärtlichen Gatten geschildert, und die Welt bloss zum Zeugen eines Vergehens gemacht, dessen Quellen Zärtlichkeit und Liebe sind. *Orpheus* sieht zurück, erblickt *Euridice'n* und sie stirbt. — Einen Liebesfehler konnte jedoch Niemand besser vermitteln, als der Liebesgott selbst: der Dichter lässt ihn noch einmal erscheinen und *Euridice'n* wieder beleben, wodurch der tragische Ausgang der Fabel in einen freudigen verwandelt wird.

Die Wiedereinführung der Chöre und ihre lebhafte Theilnahme an der Handlung zeigen hinreichend, wie bekannt der Dichter mit den Gebräuchen der Alten war. Die Tüchtigkeit der beiden singenden Hauptpersonen steht mit dem Werthe des Singspiels im gleichen Verhältnisse. Sie schreiten von einer Leidenschaft zur andern, ohne die geringste Zerstreuung wahrnehmen zu lassen. Die Arien, welche nicht selten die meiste Schuld daran tragen, sind hier am rechten Orte angebracht, wo sie den Affekten keinen Eintrag thun, sondern einen höheren Grad der Rührung verleihen.

In der Musik unseres berühmten Tonsetzers herrscht durchgehends die vollkommenste Harmonie; die Charaktere sowohl als die Leidenschaften sind deutlich und fühlbar ausgedrückt: die Empfindung der Zuhörer wird durch eine vernunftgemässe Abwechslung des Zeitmasses und durch eine gute Wahl und Veränderung der Instrumente beständig unterhalten.

Obschon diese Oper Gluck's „*Iphigenia auf Tauris*" und „*Armida*," diesen in ihrer Gattung unübertroffenen Meisterwerken, von denen später die Rede seyn wird, in Hinsicht des Ausdruckes des Hochtragischen und einer reicheren Fantasie nachsteht, so charakterisirt sie hoher Adel und feste Haltung des Styls, würdige und richtige Deklamation und zumeist eine sehr zarte Melodie. *)

Nur drei Personen treten darin auf, aber jede dieser Personen ist genau vereigenthümlicht. Die begleiteten Recitative derselben sind so vortrefflich gesetzt, dass sehr zu wünschen

*) S. Leipz. musikal. Zeitung. 1808. S. 325.

wäre, unsere Sänger und Sängerinnen übten sie (noch heut' zu Tage) auf das Fleissigste, um daran zu lernen, was Allen, mit sehr seltenen Ausnahmen, mehr oder weniger fehlt, nämlich die eben so schwierige als nothwendige Kunst einer richtigen Deklamation.

Gluck hat demnach in dieser Oper zuerst jenen grossen Bestrebungen, die seinen erhabenen Genius offenbaren, und in der vollendetsten Deklamation, in dem tiefen Eindringen in den Geist des Dichters, in der Originalität der Rhythmen, in der weisen Haushaltung mit den Instrumentalmitteln, in der hohen Wahrheit und Tiefe des Ausdrucks der Leidenschaften, in der edlen Einfachheit und Schönheit der Melodien, in der Verschmähung alles entbehrlichen Schmuckes, in der besonnenen und tief bedeutenden Harmonie, in der gediegenen Haltung der Charaktere und endlich in der planvollen Einheit des Ganzen bestehen, das erste Mal volles Genüge geleistet. *) Darum verspricht nicht nur jedes Tonstück im „*Orfeo*" einen Hochgenuss, es steht noch überdiess der zweite Akt, hinsichtlich der meisterhaften Durchführung, einzig in seiner Art da. In ihm schwang sich Gluck zu jener hohen Stufe des Erhabenen, die er zuvor nicht erreicht hatte. So wollen wir dem Tondichter von Nummer zu Nummer folgen, und sein Gemälde in kurzen Umrissen dem Auge vorzuführen suchen.

Schon der erste Trauerchor: „*Ah! se intorno a quest' urna funesta*" — zeichnet sich, sammt seinen Solo-Zwischensätzen, durch Originalität, Kraft, schöne Harmonie und edlen Ausdruck aus. Der in einzelnen kurzen Sätzen darin ertönende Klageruf des *Orfeo* am Grabe seiner *Euridice* ist als ein Muster des dramatischen Ausdrucks zu preisen.

Die sehnsuchtsvolle erste Arie: „*Chiamo il mio ben così*" ist die Bezeichnung der reinsten Gattenliebe, die Melodie unübertrefflich schön und in das innerste Gemüth dringend.

Eben so meisterhaft und vom grossartigsten Eindrucke sind die Furienchöre, in denen das tief erschütternde „Nò" den

*) S. Minerva, ein Beiblatt zum allgem. musikal. Anzeiger. Frankf. 1826. 8. S. 88.

ganzen Reichthum des Meisters beurkundet. Schon bei dem ersten Ritornell ahnet der Zuhörer den eigenthümlichen Ausgang der Handlung, die hier zur Anschauung gebracht werden soll. Die höchst gelungene Steigerung, die er bezüglich der inneren Bewegungen des Chores der Dämonen beobachtet, ist von hoher ergreifender Wirkung. Die Neuheit der Formen überrascht und fesselt von Scene zu Scene. Die Chöre selbst erscheinen zwar in ihrer ganzen eigenthümlichen Furchtbarkeit, werden jedoch durch die Macht der melodischen Töne des Thracischen Sängers, die der herzergreifendsten Rührung voll sind, wunderbar besiegt. Sie bilden, nebst ähnlichen Scenen in Gluck's Werken, das Höchste dieser Gattung, was die Tonkunst aufzuweisen hat.

Die Melodien in *Orfeo's* Gesange selbst, mit denen er die Furien besänftigt, so wie jene des: „*Che farò senza Euridice!*" sind so überaus schön und lieblich, dass Gluck's Feinde, die sie mit den übrigen Tonschöpfungen des grossen Meisters verglichen, wo sie ähnliche melodienreiche Schönheiten nicht wieder zu finden glaubten, gezweifelt haben, ob sie von ihm selbst seien. Sie zogen es daher lieber vor, eine Lästerung zu begehen, als der Wahrheit zu huldigen, indem sie den berühmten Sopransänger Guadagni als den Verfasser jener Scenen bezeichneten. *)

Das Recitativ der *Euridice* im zweiten Akte: „*Qual vita è questa mai*" — ist ein Muster wahrer, schöner Deklamation und zugleich tiefen Eindringens in den Geist der Dichtung; eben so ist die bald darauf folgende Arie derselben: „*Che fiero momento*" — ein Inbegriff der originellen rhythmischen Kunst.

Wie vollkommen ist ferner durch die Arie: „*Che farò senza Euridice*" — im Charakter des *Orfeo* der zärtlich liebende Gatte mit dem höchst melodischen, Alles bezaubernden Sänger vereinigt, der selbst im höchsten Schmerz, nicht in wilden, ver-

*) Siehe „Schaul. Ueber Tonkunst. Karlsruhe, 1818." S. S. 191. — Dieser meldet, dass Guadagni *(risum teneatis!)* sich seine Rolle im „*Orfeo*" selbst in Musik gesetzt haben soll!!! — Doch dieses mag vielleicht von Bertoni's „*Orfeo*" gelten, den Guadagni auch gesungen hat. Unserm Gluck hätte er nicht so kommen dürfen.

zweiflungsvollen Anklängen, nein, nur in der rührendsten wehmüthigsten, sanftesten Klage sich ergiesst! Diese Arie bewirkt daher den Eindruck reinster Liebessehnsucht und Liebestrauer.

Selbst die Tänze erscheinen als Muster schöner Rundung und Vollendung des Ganzen. Sie werden, wenn auch die Formen mancher Tonstücke veralten, doch, was die echt rhythmische Behandlung betrifft, noch lange und besonders dadurch, dass der Künstler ihnen einen so innigen Zusammenhang mit der Handlung des Dramas selbst zu geben verstand, unerreicht bleiben. Dieses wahre Meisterstück der Kunst, das allen Modelaunen Trotz bieten kann, so lange noch gute Musik Geltung findet, wird sich als eine der genialsten Schöpfungen immerdar erhalten.

Die Wiener Hofbibliothek besitzt noch die alte geschriebene Wiener Direktions-Partitur in zwei Bänden, wovon der erste 90 und der zweite 117 Blätter in Querfolio zählt. Sie hat den Titel: *Orfeo. Dramma per Musica in due Atti.*

In dieser Partitur ist Signora Bianchi für die Rolle der *Euridice* (Sopran), der Musico Guadagni*) für den *Orfeo* (Alt), und die Glebero-Clavarau für die Partie des *Amore* (Sopran) bezeichnet.

Als später die italische Oper einging und dafür das deutsche Singspiel in Aufnahme kam, wurde der „*Orfeo*" auch in deutscher Bearbeitung gesungen.**) Herr Adamberger gab

*) Gaetano Guadagni, ein berühmter Contraltist, war um das Jahr 1723 zu Lodi geboren. Dieser, an Geist und Herzen vortreffliche Sänger gründete seinen Ruhm auf allen Bühnen von Europa. Der Umstand, dass er auch in Gluck's besten Opern sang und dessen innigster Freund wurde, führte ihn auf die höchste Stufe der Vollkommenheit. Er starb zu Padua im Jahre 1797, wo er seit 1777 lebte, und in der Kirche des heil. Antonius fleissig mitsang.

**) Der Text dieser Oper wurde zuerst von Jac. Ant. Edlen von Ghelen in das Deutsche übersetzt; die zweite, weit bessere Uebersetzung findet man in Cramer's Magazin der Musik. II. Jahrg. 1784. Seite 459. Sie ist von Eschenburg.

den *Orfeo*, Mad. Bernasconi die *Euridice* und Mlle. Brenner den *Amor*.

Die Tonstücke in der alten, handschriftlichen Partitur, welche die Wiener Hofbibliothek besitzt, sind nach ihrer Ordnung folgende.

Atto I. 1. Die aus einem Satze bestehende Ouverture in *C maj. C* Takt, *Allegro molto*. Sie wird von dem Streichquartette, 2 *Oboi*, 2 *Trombi*, 2 *Corni*, *Fagotto* und *Timpani* vorgetragen, und ist kurz und flüssig gehalten.

2. *Recitativo* und *Ballo*, dann *Orfeo* und der vierstimmige Trauerchor in *C minore*, *C* Takt: „*Ah se intorno a quest' urna funesta Euridice*" — mit Streichquartett, *Cornetto* und drei Posaunen, dann ein kurzes Recitativ, *Ballo* und *Chor da Capo*.

3. *Aria d' Orfeo* in *F maj.* ³/₈ Takt: „*Chiamo il mio ben così*" — mit Streichquartett, Schalmei und Flöte, von einem kurzen Recitative gefolgt, worauf die Arie noch zweimal, jedoch mit anderen Wortunterlagen, gesungen wird.

4. Recitativ zwischen *Orfeo* und *Amore*, dann *Aria d' Amore* in *G maj.* ³/₄ Takt, *Andante*: „*Gli sguardi trattieni*" — mit Streichquartett, 2 *Oboi* und *Fagotto*. Die Violinen wechseln in diesem einfachen, schönen Gesange sehr wirkungsvoll mit *pizzicato* und *coll'arco*. Ein leidenschaftliches Recitativ des *Orfeo* schliesst sich an *Amors* Arie an.

5. Einem kurzen, wilden, den Beginn der Scenen in der Unterwelt bezeichnenden *Allegro* folgt ein *Ballo Maestoso* in *Es maj.* ₵ Takt, mit Streichquartett, 2 *Oboi* und 2 *Corni*, das in einem aus drei Takten in *C. min.* ₵ Takt bestehenden, nur vom Streichquartette *pizzicato* begleiteten, die Annäherung des *Orfeo* andeutenden Satz für die Harfe übergeht. Daran knüpfen sich die wunderbaren vierstimmigen Furienchöre und die ausdrucksvollen, besänftigenden Zwischengesänge des *Orfeo*, welche sämmtlich mit Tänzen schliessen.

Diese Sätze sind: Die erste Strophe des Furienchors in *C min.*, ³/₄ Takt, *Allegro*: „*Chi mai dall' Erebo*" — mit einem *Ballo* und dem Chore *da Capo*; der erste Zwischengesang des *Orfeo*: „*Deh, placatevi con me*" — mit dem furchtbaren „*Nò!*" der

Furien; die zweite Strophe des Furienchores: „*Misero giovanne!*“ — und der darauf folgende Gesang des *Orfeo*: „*Mille pene, ombre moleste*“ —; dann die dritte Strophe des Chors: „*Ah quale incognito affetto flebile*“ — mit *Orfeo's* Gesange: „*Men tiranne ah voi sareste*“ —; und darauf die vierte Strophe des Chors: „*Ah quale incognito*“ — mit den fünf Schlussversen:

„*Le porte stridano*
Su neri cardini;
E il passo lascino
Sicuro e libero
Al vincitor“ —

und einem lieblichen *Ballo*. *Orfeo's* Zwischensätze werden vom Streichquartette und der Harfe begleitet.

Atto II. Nr. 6. Begleitetes Recitativ des *Orfeo* in *C maj.* C Takt: „*Che puro ciel che chiaro sol!*“ — mit 2 *Violini*, 2 *Viole*, *Oboë solo*, *Flauto solo*, *Corno solo*, *Fagotto*, *Violoncello solo* und *Basso*. Diesem Meisterstücke der dramatischen Recitation folgt ein lieblicher vierstimmiger Chor der Seligen in *F maj.* 3/8 Takt, *Andante con moto*: „*Vieni a' regni del riposo*“ — mit Streichquartett, *Corno* und *Fagotto*. Den Schluss macht ein *Ballo*.

7. Kurzes Recitativ des *Orfeo*, dann Chor in *F maj.* 3/8 Takt: „*Torna o bella al tuo consorte*“ — mit Streichquartett, *Corni* und *Fagotto*.

8. Grosses begleitetes Recitativ zwischen *Orfeo* und *Euridice*, sammt Duett in *G maj.* ¢ Takt: „*Vieni, appaga al tuo consorte*“ — mit Streichquartett, *Oboe* und *Fagotto*.

9. Recitativ und *Aria* der *Euridice* in *C min.* 3/4 Takt, *Allegro presto*: „*Che fiero momento! che barbara sorte*“ — mit Streichquartett und Oboe, sammt einem Mittelsatz im 3/4 Takte.

10. Grosses Recitativ und die berühmte Arie des *Orfeo* in *C maj.* ¢ Takt, *Andante con moto*: „*Che farò senza Euridice!*“ mit Streichquartett, und

11. Recitativ zwischen *Orfeo* und *Amore*, dann Ballet und vierstimmiger Chor in *D. maj.* 3/4 Takt, *Allegro*: „*Trionfi Amore*“ — mit Streichquartett, *Oboe*, *Corni* und mit Zwischensätzen aller drei Hauptpersonen. Ein grosses Ballet schliesst das schöne Ganze.

Nun gelangte die Oper fast auf allen Theatern Europas mit dem glücklichsten Erfolge zur Aufführung. Im Jahre 1764 wurde sie zu Frankfurt am Main, im Jahre 1769 zu Parma, und im Jahre 1774 mit französischem Texte und den, für die Akademie der Musik und die Kehlen der französischen Sänger nöthigen Veränderungen zu Paris aufgeführt.

In Wien selbst kam sie unzählige Male, sowohl in italischer, als deutscher und französischer Sprache auf die Bühne, indem sie in recht eigentlichem Sinne des Wortes ein Lieblingsstück des Publikums geworden war. Erst am 20. April 1808 wurde sie in Berlin, nach Moline's französischer Bearbeitung von J. D. Sander übersetzt, zum ersten Male mit grossem Beifalle gegeben, ebenso am 15. Oktober 1818. — Am 3. Jänner 1821 brachte man sie ebendort nach der älteren italischen Bearbeitung zur Darstellung.

Am 24. Mai 1813 gaben sogar die Zöglinge des Conservatoriums in Mailand den „*Orfeo*" als Conzert mit grossem Beifalle. Das Ganze ging unter Rolla's Leitung vortrefflich zusammen und der Furienchor wurde zur allgemeinen Zufriedenheit aufgeführt. Der Saal war gedrängt voll, das Werk entzückte die Freunde der Kunst und man hörte zu wiederholten Malen ausrufen: „*Oh, che Musica divina!*" — und dergleichen. Niemand wollte glauben, dass das Tonwerk schon funfzig Jahre alt sei, indem es Jedermann so neu erschien. Zur Ouverture hatte man jene der „*Iphigénie en Aulide*" gewählt. *)

Im Februar 1815 wurde dieselbe Oper zu Stockholm mit der sorgfältigsten Besetzung und Anordnung neu in die Scene gebracht.

Nebst der bereits oben erwähnten geschriebenen Partitur bestehen noch folgende Ausgaben:

1. Eine 158 Seiten starke mit dem italischen Originaltexte versehene Ausgabe im grossen Folioformate, von Chambon in Paris gestochen, auf der jedoch die Angabe des Verlegers fehlt. Graf Durazzo übersandte nämlich schon im Anfange des

*) Siehe die Leipziger allgemeine musikalische Zeitung. 1813. Seite 436.

Jahres 1763 dem bekannten Schauspieler und dramatischen Dichter Favart*) die Partitur von Gluck's „*Orfeo*" und unterhandelte mit ihm wegen der Herausgabe, mit dem Ersuchen um Einsendung eines Kostenüberschlages. Der Tonsetzer Mondonville, welchem Favart die Partitur zuerst mittheilte, gerieth bei der Durchlesung derselben in Entzücken. Niemand wollte sich jedoch der Mühe der Correktur der sehr fehlerhaft geschriebenen Partitur unterziehen. Gluck sollte selbst nach Paris kommen, wurde aber stets daran verhindert. Duni erhob die Oper zu einem Wunderwerke, verlangte aber für die Verbesserung der Fehler 500 Livres. Philidor, dessen Hochachtung für den Tonsetzer bei der Durchlesung des „*Orfeo*" bis zum Enthusiasmus gesteigert wurde, will diese Verbesserung umsonst übernehmen; nur bedingt er sich ein Freiexemplar der Auflage. Der Stich wird begonnen. Gluck soll wieder, und zwar von Bologna aus, nach Paris kommen; allein die Krönung des römischen Königs hindert ihn daran. Graf Durazzo will Favart den einleitenden Brief zum „*Orfeo*" einsenden. Alle tüchtigen Musikkenner behaupten mit Recht, dass Gluck's Oper Epoche machen und auf die Nachwelt gelangen werde. Favart verspricht die vollendete Durchführung des Stiches, der noch im Jahre 1764 sein Ziel erreichen soll, und will desshalb keine Mühe sparen. Einer der geschicktesten Artisten in Paris will die Zeichnung des Titelblattes nach den Angaben des Herrn Grafen übernehmen. Die Kosten des Werkes werden sich auf 2000 Livres belaufen, und ein Abdruck um 15 bis 18 Livres verkauft werden. Die Zeichnung des Frontispice ist von M. Monnet. Von dem gegen das Ende des Jahres 1764 wirklich vollendeten Werke waren zum Schlusse des Jahres 1766 nur wenige Exemplare abgesetzt worden. Favart bittet um Vorschüsse für die nach Wien gesendeten Abdrücke. **)

In Wien findet man Exemplare dieser Ausgabe in den

*) Siehe: Favart *Mémoires et Correspondance* T. II. An verschiedenen Orten.

**) Soweit Favart in den obengenannten *Mémoires*.

Sammlungen der Herren Alois Fuchs*) und Professors Fischhof; zu Berlin in der königl. Bibliothek aus Pölchau's Nachlasse. Das Exemplar des † Herrn Alois Fuchs hat die Namenschiffer des Tonsetzers. Auf dem Titelblatte wird bemerkt, dass die Oper im Jahre 1764 in Wien zuerst gegeben worden sei (!) — Das Virgil'sche Motto ist: „*Te, dulcis conjux, te solo in littore secum Te veniente die, te descendente canebat.*" — Auf dem nächsten Blatte finden wir das *Argomento*, die *Mutazione delle scene* und die Personen mit den bereits bekannten Namen der Wiener Sänger. Noch erfährt man hier den Inhalt und die Beschreibung der in der Oper vorkommenden Ballete nach der Erfindung des Signor Gasparo Angiolini und der Maschinen von Signor Giov. Maria Quaglio. Jede Scene enthält eine kurze Inhaltsanzeige.

Die Tonstücke dieser, von Favart in Paris besorgten Ausgabe des „*Orfeo*" sind in folgender, von obiger Handschrift etwas abweichender Weise geordnet:

Atto I. Nr. 1 Ouverture in *C maj.* C Takt, *Allegro molto* für Streichquartett, *Oboi*, *Trombe*, *Corni*, *Fagotto* und *Timpani*.

2. *Orfeo* und der vierstimmige Trauerchor in *C min.* C Takt: „*Ah, se intorno a quest' urna funesta*" mit Streichquartett, *Cornetti* und 3 Posaunen; dann ein kurzes Recitativ: „*Basta, o compagni;*" — ein *Ballo* in *Es maj.* 3/4 Takt für Streichquartett und *Chor da Capo*.

3. *Aria d'Orfeo*, *Andante non presto* in *F maj.* 3/8 Takt „*Chiamo il mio ben così*" — mit Streichquartett, Schalmei und Flöte, von einem kurzen Recitativ gefolgt, worauf diese Arie noch zweimal, jedoch mit andern Wortunterlagen gesungen wird. Ein Recitativ macht den Schluss dieser Scene.

4. Recitativ zwischen *Orfeo* und *Amore*; dann *Aria d' Amore* in *G maj.* 3/4 Takt, *Andante sostenuto*: „*Gli sguardi trattieni*" — mit Streichquartett, *Oboi* und *Fagotto*. Diesem folgt ein leidenschaftliches Recitativ des *Orfeo* und ein kurzes Nachspiel, das

*) Dieses Exemplar ist nach dem Tode des Besitzers in das österreichische Benedictinerstift Göttweig gelangt.

auf die Scenen der Unterwelt vorbereitet, womit in dieser Ausgabe der Akt schliesst.

Atto II. 5. *Ballo, Maestoso* in *Es maj.* ¢ Takt mit Streichquartett, *Oboi* und *Corni*, das in einem, aus drei Takten bestehenden, nur vom Streichquartett *pizzicato* begleiteten, die Annäherung des *Orfeo* andeutenden Satz für die Harfe übergeht. Daran knüpfen sich die vierstimmigen Furienchöre mit den Zwischengesängen des *Orfeo*, welche mit Tänzen schliessen. Die Sätze sind: *a*) die erste Strophe des, neunzehn Takte langen Furienchores in *C min.* ¾ Takt: „*Chi mai nell' Erebo*" — mit einem wilden Tanze und dem Chore *da Capo*, aber in ausgeführterer Weise; *b*) das *Maestoso*, welches den Akt beginnt, und der erste Zwischensatz des *Orfeo*: „*Deh, placatevi con me*" — von einem zweiten, aus dem Streichquartett, Harfe, *Tromboni* und *Cornetti* bestehenden Orchester begleitet, mit dem furchtbaren dazwischen tönenden „*Nò*" der Furien; *c*) die zweite Strophe des Furienchores: „*Misero giovanne!*" — mit Streichquartett, *Oboe* und *Cornetti*, und der darauf folgende Gesang des *Orfeo*: „*Mille pene, ombre moleste*" — mit Streichquartett und Harfe. *d*) die dritte Strophe des Chores: „*Ah, quale incognito affetto flebile*" — mit dem ersten Orchester der früheren Begleitung und *Orfeo's* Gesange: „*Men tiranne ah voi sareste*" — mit Streichquartett und Harfe; *e*) die vierte Strophe des Chores: „*Ah, quale incognito etc.*" — mit den fünf Schlussversen: „*Le porte stridano etc.*" — begleitet vom ersten Orchester für Streichquartett und Oboe; dann ein *Ballo* in *F maj.* ¾ Takt, welches bald in *C maj. C* Takt übergeht, mit *Orfeo's* recitirenden Zwischensätzen; diese Stücke werden vom Streichquartett, Flöten und der Harfe begleitet.

6. Begleitetes Recitativ des *Orfeo* in *C maj. C* Takt: „*Che puro ciel, che chiaro sol*" — mit Streichquartett, *Oboe sola, Flauto solo, Corno solo, Fagotto* und *Violoncello solo.* Diesem herrlichen Deklamationsstücke folgt der liebliche Chor der Seligen in *F maj.* ⅜ Takt, *Andante con moto*: „*Vieni a' regni di riposo*" — mit Streichquartett, *Corno* und *Fagotto.*

7. Kurzes Recitativ des *Orfeo* und Chor in *F maj.* ⅜ Takt:

„*Torna o bella al tuo consorte*“ — mit Streichquartett und *Fagotto*, welche den Akt beschliessen.

Atto III. 8. Grosses begleitetes Recitativ zwischen *Orfeo* und *Euridice*; dann *Duetto*, *Andante* in *G maj.* ₵ Takt: „*Vieni, appaga al tuo consorte*“ — mit Streichquartett, *Oboe* und *Fagotto*.

9. Recitativ und *Aria* der *Euridice*, *Allegro* in *C min.* ³/₄ Takt: „*Che fiero momento! oh barbara sorte!*“ — mit Streichquartett und Oboe, sammt dem Mittelsatze im ³/₄ Takte.

10. Grosses Recitativ und die berühmte Arie des *Orfeo* in *C maj.* ₵ Takt, *Andante con moto*: „*Che farò senza Euridice?*“ — mit Streichquartett; und

11. Recitativ zwischen *Orfeo* und *Amore*, und ein Ballet, bestehend: *a*) aus einem *Maestoso* in *D maj.* ³/₄ Takt, mit Streichquartett, *Oboe* und *Corni*; *b*) einem *Dolce* in *A maj.* ³/₄ Takt, für blosses Streichquartett; *c*) einem *Allegro* in *A min.* ₵ Takt, für Streichquartett und *Corni*, mit einem *Minore*; *d*) einem *Andante* in *D maj.* ³/₄ Takt, für blosses Streichquartett; und *e*) einem *Allegro* in *D maj.* ³/₄ Takt, ebenso. Der vierstimmige Chor in *D maj. Allegro*, ³/₄ Takt: „*Trionfi Amore*“ — mit Streichquartett, *Oboe*, *Corni* und Zwischensätzen aller drei Hauptpersonen beschliesst die schöne Oper.

---

2. „*Orphée et Euridice. Tragédie-Opéra en trois Actes par M^r le Chev^r Gluck. Dédiée à la Reine. Représenté pour la première fois par l' Académie de Musique le Mardi 2. Août 1774. Les Paroles sont de M. Moline. A Paris, chez Pacini.*“ — In klein Folio. Partitur von 217 Seiten. *)

3. *Orphée. Opéra complet. Partition de Piano et de chant. Paroles françoises. Edition de Luxe publiée par M^me V^e Launer. Imprimerie de Vassai.*“ — Dieser im kleinen Quartformate gestochene vollständige Klaviersauszug zählt 132 Seiten. Beide Ausgaben finden sich in der k. k. Hofbibliothek zu Wien.

*) Siehe den Inhalt derselben bei der Pariser Aufführung.

Im Dezember des Jahres 1763 wurde von der Gesellschaft der italischen Sänger Metastasio's dreiaktige ernste Oper „*Ezio*" mit Gluck's Musik zur Aufführung gebracht.

Die handelnden Personen sind: *Valentiniano I. Imperatore, Amante di Fulvia, figlia di Massimo, Amante e promessa sposa di Ezio, Generale dell' armi cesaree, Amante di Fulvia. Onoria, Sorella di Valentiniano, Amante occulta d'Ezio. Massimo, Patrizio Romano, Confidente e nemico occulto di Valentiniano. Varo, Prefetto de' Pretoriani, Amico d'Ezio.*

Die Partitur dieses dramatischen Tonwerkes ist in Wien weder in einer öffentlichen, noch privaten Musikbibliothek zu finden; nur durch Zufall entdeckte der verstorbene Herr Alois Fuchs den zweiten Akt in der Sammlung eines hiesigen Malers. Er theilte mir davon folgendes Verzeichniss der Stücke mit:

1. *Recitativo ed Aria di Valentiniano* (Sopran) in *A maj.* ₵ Takt, *Andante*: „*Dubioso Amante.*" —

2. *Aria di Massimo* (Tenor) in *A maj. Allegro*, *C* Takt: „*Va! dal furor portata.*" —

3. *Recitativo ed Aria di Ezio* (Sopran) in *G maj.* ₵ Takt, *Allegro*: „*Recagli quell' acciaro.*" —

4. *Aria di Fulvia* (Sopran) in *F maj.* ⅜ Takt, *Moderato*: „*Quel fingere affetto.*"

5. *Aria di Varo* (Tenor) in *B maj. C* Takt, *Allegro*: „*Nasce al bosco in rozza cuna.*" —

6. *Aria di Onoria* (Sopran) in *F maj.* ₵ Takt, *Moderato*: „*Finchè per te mi palpita.*"

7. *Aria di Ezio* in *E maj. C* Takt, *Andante*: „*Ecco alle mie catene*" *) — und

8. *Terzetto* (Finale) *di Fulvia, Valentiniano e Massimo* in *D maj. C* Takt, *Allegro*: „*Pensami il cor Tiranno.*" —

Das Wiener Diarium **) spricht sich über diese Oper in folgender merkwürdiger Weise aus:

---

*) Die königl. Musiksammlung in Berlin besitzt diese Arie in Partitur; sie stammt aus Klopstock's Nachlasse.

**) Siehe den Jahrgang 1764. Nr. 9. Anhang.

„Der Ritter von Gluck hat vor kurzem den „*Ezio*," Eines der besten Stücke des unsterblichen Metastasio, von Neuem in Musik gesetzt."

„Gluck's Genius, der in ganz Europa bekannt ist, bedarf unseres Lobes nicht; nie ist jedoch ein Tonkünstler der Natur treuer gewesen, als er; fast Alle haben sie der Kunst geopfert. Arien, Triller, und andere Künsteleien unterbrechen oft auf eine widersinnige Weise den Fortgang der Empfindungen und Leidenschaften, anstatt dass sie den Ausdruck derselben hätten unterstützen, verstärken und veredeln sollen. Mit einem Worte, der Dichter war der Sclave des Tonkünstlers; dieser kitzelte das Ohr, ohne dass der erstere das Herz zu rühren vermochte. Der Ritter von Gluck übt gerade das Gegentheil. Der Dichter gilt bei ihm nicht allein, was er gelten kann, sondern seine Arbeit erhält neue Annehmlichkeiten und neue Reize durch seine wohlangebrachte Kunst. Alles dieses scheint er auch mit dem neugesetzten „*Ezio*" geleistet zu haben, und das Publikum hat sich mit gerechtem Eifer wider den „*Ezio*" empört, dass er in der ersten Vorstellung seiner Pflicht nur schlecht nachkam, und den allgemeinen Beifall, den die Musik verdient, zu verhindern gesucht hat. Allein er ist zu seiner Pflicht strenge verwiesen worden, und wir sehen mit vollkommenem Vergnügen jetzt ein Stück, in welchem Mad. Tibaldi sich besonders auszeichnet." —

Im Jänner des Jahres 1764 kam auch das launige Singspiel „*La Rencontre imprévûe. Opéra comique en trois Actes. Composée par M. le Chevalier Gluck*"*) auf der Hofbühne zur

*) Diese Oper wurde im Mai des Jahres 1790 zu Paris, dann vom 26. Juli 1780 angefangen, bis in das 19. Jahrhundert herein unzählige Male auf der Wiener Hofbühne in deutscher Sprache gegeben. Schon im Jahre 1783 findet ihre Darstellung in Berlin Statt.

(Vergl. auch Grimm, *Correspondance*. Neueste Ausgabe Vol. II. pag. 208. Vol. V. p. 248. Vol. XV. pag. 90. und Quérard, *La France littéraire* Vol. II. pag. 284.)

Darstellung. Die geschriebene Partitur zählt im I. Akte 77, im II. 100, und im III. 92 Blätter. Die um viele Jahre später aufgeführte deutsche Bearbeitung hat den Titel: „Die unvermuthete Zusammenkunft, oder die Pilgrime von Mekka. Komische Oper in drei Akten.“ — Diese geschriebene Partitur enthält 121 Blätter im kleinen Querfolio.

Der schlechte Text, der allein die Schuld trug, dass dieses Singspiel im 19. Jahrhunderte kein Glück mehr machte, war von L. H. Dancourt, ehemaligem Arlequin zu Berlin und dramatischem Libretto-Schreiber für die französische Bühne; geboren um das Jahr 1725, gestorben zu Paris am 29sten Juli 1801. Dieser seyn wollende Dichter hatte sich durch eine im Jahre 1759 herausgegebene Schrift gegen Rousseau's Abhandlung wider die Schauspiele bemerkbar gemacht. Dancourt entnahm seinen Stoff einer Farce von Le Sage und behandelte ihn in seiner höchst oberflächlichen Weise. Das Stück erhielt nur um der schönen Musik willen grossen Beifall und eine eben solche Beliebtheit. Das Wiener Diarium*) äussert sich darüber mit folgenden Worten:

„Was wir in dem vorhergehenden Blatte bei Gelegenheit des „*Ezio*“ von dem Verdienste des Herrn Cav. Gluck gemeldet haben, ist seit dem durch eine neue Probe bewährt worden. In der Musik zu der französischen *Opéra comique*: „*La Rencontre Imprévüe*“ hat er sich gleichsam selbst übertroffen und man kann mit Wahrheit sagen, dass der Beifall, womit dieselbe von den Kennern aufgenommen wurde; ausserordentlich und allgemein ist.“

Die, in dieser musikalisch-dramatischen Schöpfung singenden Personen sind folgende: *Osmin* (Tenor), ein *Calender* (Bass), *Vertigo* (Schwindel, Bass), *Ali* (Tenor), *Balkis* (Sopran), *Dardane* (Sopran), *Amina* (Sopran), *Rezia* (Sopran).

Die Ouverture ist ein *Allegro* in *A maj.* ¾ Takt für Streichquartett, *Bifero* (*Flauto piccolo*), *Oboi*, *Piatti*, *Corni* in *A* und *Fagotti*. Die grosse Trommel ist zwar nicht angegeben; da aber

*) Jahrgang 1764. Nr. 3. Anhang.

die *Piatti* (sogenannten Teller) vorhanden sind, wird sie vermuthlich, als ein ergänzender Theil der türkischen Musik um so weniger gefehlt haben, als der echt türkische Charakter des absichtlich bizarr gehaltenen Tonstückes, das ohne Zweifel unserem Mozart bei der Schöpfung der Ouverture zur Entführung aus dem Serail vorschwebte, dem Ganzen aufgedrückt ist. Dieses Einleitungsstück hat, wie jenes, keinen Schluss; sondern endet auf der Dominante, und schliesst sich der ersten Arie, da auch diese in der Tonart der Ouverture gesetzt ist, unmittelbar an.

Da die Musik der deutschen Bearbeitung mit jener des Originals genau übereinstimmt, so geben wir hier bloss bei den einzelnen Nummern die Textanfänge beider Partituren:

1. Akt: Nr. 1. Arie des *Osmin*, *Andante* in *A maj.* ₵ Takt: „*Heureux l'Amant qui se dépaître de Cupidon*" — „Beglückt ist der, den nie der Liebe Kitzel sticht" — mit Streichquartett, *Violoncello obligato* und *Fagotti*. Sie hat eine einfache Melodie.

2. Arie des *Calenders*, *Adagio* in *D min.* ₵ Takt: „*Castagno, castagno pista fanache*" — (Im Deutschen ebenso) — mit Streichquartett und *Flauti*. Ein Bettlergesang, worin die Instrumente fast durchgehends im Einklange mit der Singstimme wandeln und die Melodie absichtlich bizarr gehalten ist.

3. Arie des *Calenders*, *Andante* in *G maj.* ₵ Takt: „*Les hommes pieusement pour Calons nous tiennent*" — „Unser dummer Pöbel meint, dass wir strenge leben" — mit Streichquartett, *Corni* und *Fagotti*. Ueber dieses, einst sehr beliebte und in allen Kreisen viel gesungene Tonstück hat Mozart unsterbliche Variationen geschaffen.

4. Arie des *Vertigo* (Schwindel's), *Maestoso* in *D maj.* *C* Takt: „*D'un céleste transport mon âme est agitée*" — „Welch' ein himmlisches Feuer hat mich jetzt ganz begeistert" — mit Streichquartett. Das Tonstück ist nicht ausgezeichnet zu nennen.

5. Arie des *Calenders*, *Allegro* in *G maj.* *C* Takt: „*Il fait entendre sa sonnette*" — „Wir lassen unsere Schellchen klingen" — mit Streichquartett und *Corni*. Der Gesang ist kurz, den Worten angemessen.

6. *Duetto* zwischen dem *Calender* und *Osmin*, *Largo* in *E min.* *C* Takt: „*Castagno, castagne*" — (wie oben) mit Streichquartett. Ein Tonstück von nur 11 Takten, ohne Schluss, wie die Handlung es fordert.

7. Arie des *Ali*, *Andante* in *C maj.* *C* Takt: „*Je chérirai jusqu'au trépas l'objet*" — „Nie wirst du Ali untreu seh'n" — mit Streichquartett, *Corno inglese*, *Fagotto* und *Violino principale*. Das englische Horn, in dem noch heut' zu Tag üblichen Schlüssel um eine Quinte tiefer lautend, kommt hier von Neuem vor.*) Die drei genannten Solo-Instrumente führen den Gesang, die übrigen begleiten ihn *pizzicato*. Hier nimmt man zwischen jenen (und schon manchmal) eine verschiedene, mit einander fortschreitende Cantilene wahr. Die Singstimme belebt ein schöner, ausdrucksvoller Gesang.

8. Arie der *Balkis*, *Andante* in *E maj.* ¢ Takt: „*Bel inconnu jusqu' ici l'amour amène*" — „O schönster Mann! dich Fremdling führt die Liebe" — mit Streichquartett, *Oboi* und *Corni*. Dieses Stück erhebt sich zu keiner Bedeutendheit.

9. Arie des *Ali*, *Andante* mit wechselnden Zeitmassen in *G maj.* ²/₄ Takt: „*Je suis touché des bontés de la Dame*" — „Sieh, wie mein Herz sich durch bittern Vorwurf kränket" — mit Streichquartett. Dieser Tonsatz wird später durch den Beitritt der *Balkis* und des *Osmin* zum Dreigesang. Die Nummer ist eben nicht von grosser Wirkung, obschon die Singstimmen gut verschlungen und das Ganze der Wortunterlage, so wie der Handlung angemessen ist.

11. Akt. Nr. 10. Arie der *Dardane*, *Andante* in *F maj.* ⁶/₈ Takt: „*Je fais un rêve de plus doux prince*" — „Schönster Prinz, noch glaub' ich's kaum" — mit Streichquartett, *Fiferi* und *Fagotti*. Angenehmer Gesang.

11. Arie des *Ali*, *Andante* in *G maj.* ¢ Takt: „*Vous ressemblez à la rose naissante*" — „Schönste, Ihr Reiz kann den Reiz besiegen, womit die Rose prangt" — mit Streichquartett und

*) Gluck hat deren zwei schon in der einaktigen, im Jahre 1758 zu Wien aufgeführten Operette „*La Danza*" zum ersten Male angewendet.

Flauto solo. Diese Arie hat einen schönen, edlen Gesang und eine höchst einfache Begleitung.*)

12. Arie der *Dardane*, *Andante* in *G maj.* ¾ Takt: „*A ma maîtresse j'avois promis*" — „Der, so ich diene, schwör' ich, mich zu bemühen" — mit Streichquartett und *Corni*. Ein unbedeutendes Tonstück.

13. Arie der *Amina*, *Andante* in *A maj.* ⅜ Takt: „*Je cherche à vous faire le sort*" — „Ich suche vor Allem, das glauben Sie mir" — mit Streichquartett. Ein nicht sehr vorzügliches Tonstück.

14. Arie des *Ali*, *Adagio* in *D maj.* ₵ Takt: „*Jusqu'au moment qui m'ôtera le jour*" — „Bis einst der Tod den Geist vom Leibe trennt" — mit Streichquartett, *Oboi*, *Corni* und *Fagotti*. Ein edler, schöner Gesang beseelt dieses Tonstück; die *Corni* und *Fagotti* bewegen sich darin immer nur in aushaltenden Akkorden.

15. Arie der *Amina*, *Allegro* in *G maj.* ₵ Takt: „*J'ai perdu mon étalage*" — „Ich weiss, an was Sie jetzt dachten" — mit Streichquartett, *Oboi* und *Corni*. Die unbedeutende Arie ist in dem damaligen französischen Style geschrieben, wie die ganze Oper.

16. *Ali* und *Osmin*, *Allegro* in *G min.* ⅜ Takt: „*Oh, oh, oh, miracolo!*" — „Ach, ach, ach, welch' Wunder!" — mit Streichquartett. Dieser Tonsatz ist kein Duett, sondern nur ein Dialog, indem beide Stimmen nie zu gleicher Zeit singen.

17. Duett, *Rezia* und *Ali*, *Andante* in *B maj.* ₵ Takt: „*Vois-je, o ciel, c'est l'ame de ma vie!*" — „Seh' ich? Du bist's, du Seele meines Lebens" mit Streichquartett, *Oboi* und *Fagotti*. Man stösst hier auf eine, bei Gluck bisher nie gefundene unpassende Wiederholung der Worte. Es ist übrigens eine werthlose Nummer.

18. Arie der *Dezia*, *Andante* in *C maj.* ¾ Takt: „*L'Espérance du rétour*" — „Ohn' inniger Gegenliebe Schein" — mit Streichquartett. Unbedeutend.

*) Die königl. Musiksammlung in Berlin besitzt diese Arie. Gluck schikte sie an Klopstock's Frau.

19. Arie der *Balkis*, *Allegro* in *D maj.* ¢ Takt: „*Sans l'ame noire et mercenaire*" — „Es wär' uns nicht so schlecht gegangen" — mit Streichquartett. Ebenfalls unbedeutend.

20. Arie der *Rezia*, *Adagio* in *B maj.* ¢ Takt: „*Ah qu'il est doux de se revoir*" — „Das Schicksal bringt mich jetzt zurück" — mit Streichquartett. Sie ist eine Bravour-Arie ohne Verdienst.

21. Arie der *Balkis*, *Allegro* in *A maj.* ⅔ Takt: „*Venez, troupe brillante*" — „So kommt, holder Jungfrau'n Chöre" — mit Streichquartett und *Corni*. Leichte, gefällige Melodie.

22. Septett, *Allegro* in *G maj.* ¢ Takt: „*Ah, je suis en transe*" — „Ach, wenn man euch fände!" — mit Streichquartett, *Oboi*, *Corni* und *Fagotti*. Das Stück ist vortrefflich für die dramatische Lage, und mit schön geführter Modulation gesetzt.

III. Akt. Nr. 23. Arie des Oberhauptes der Caravanne in *C maj.* ⅔ Takt: „*Mahomet nôtre grand Prophète*" — „Mahomed, dieser dumme Tropf!" — mit Streichquartett, *Biferi*, *Fagotti* und *Tambourro*. Dieser Satz, im orientalischen Style gehalten, war ein Lieblingsstück des Publikums.

24. Arie des *Calenders*, *Allegro* in *A maj.* ¢ Takt: „*D'une telle lâche*" — „Ei, wie sollt' ich fähig seyn" — mit Streichquartett und *Corni*. Unbedeutend.

25. Arie der *Rezia*, *Tempo di Menuetto* in *G maj.* ⅔ Takt: „*Maître des coeurs, achève ton ouvrage*" — „Komm, Gott der Liebe, komm uns zu befrei'n" — mit Streichquartett und *Flauto solo*. Die Art, wie hier der Fagott, bloss in aushaltenden Noten, gesetzt ist, gehört jener Zeit des grossen Meisters an, in der er durch dieses einfache Mittel oft Erstaunliches gewirkt hat. Die Melodie des Ganzen ist sehr singbar, wenn auch den Worten nicht ganz anpassend.

26. Terzett, *Andante* mit wechselnden Zeitmassen in *C maj.* ¢ Takt: „*Permettez que je vous embrasse*" — „Ist's erlaubt, dass ich Sie störe" — mit Streichquartett, *Oboi*, *Fagotti* und *Corni*. Unbedeutend.

27. Terzett, *Allegro* in *C min.* ¢ Takt: „*Ho, ho, Monsieur*

Vertigo!" — „Ei, ei, Herr Schwindel!" — Ein musikalischer Scherz mit Begleitung des Streichquartetts.

28. Terzett, *Andante* mit wechselndem Zeitmasse in *C maj.* ⅔ Takt: „*Est-ce un Adagio? Signora, nò!*" — „Ist's ein Adagio? Signora, nein!" — mit Streichquartett. Beide Tonstücke sind dem Texte angemessen.

29. Arie des Schwindel *(Vertigo)*, *Allegro* in *G maj.* *C* Takt: „*Des combats je peins l'horreur*" — „Da sieht man die Armeen." — Beschreibung einer Schlacht. Musikalische Malerei mit Begleitung des Streichquartetts. Gluck hätte dieses Tonstück in späterer Zeit wahrscheinlich mit mehreren Instrumenten bedacht.

30. Arie Schwindel's, *Allegro* in *D maj.* *C* Takt: „*C'est un torrent impétueux*" — „Man sieht den Strom, der sprudelnd sich" etc. — Beschreibung eines Sturmes mit Begleitung des Streichquartetts, 2 *Flauti* und 2 *Fagotti*. Musikalische Malerei, in welcher der Tonsetzer mit wenigen Mitteln viel erreicht hat.

31. Arie Schwindel's, *Andante martellato* in *F maj.* ¢ Takt: „*Un ruisolet bien clair*" — „Einen Bach, der fliesst." — Beschreibung einer Landschaft mit einem Bache. Dieser, in Gesang und Begleitung (sie besteht im Streichquartett, 2 *Oboi* und *Fagotti*) vorzügliche Satz war bei dem Wiener Publikum ganz besonders beliebt.

32. Duett, *Andante* in *C maj.* ¢ Takt: „*Qu'il est doux de partager tes chênes*" — „Ketten sind, wenn sie Geliebte theilen, so grausam nicht" — mit Streichquartett und *Corni*. Die Führung beider Stimmen ist schön und die Melodie angenehm.

33. Septett, *Allegro* in *B maj.* ⅔ Takt: „*Après un tel outrage*" — „Sie wollten mir's verschweigen" — mit Streichquartett, *Oboi* und *Fagotti*. Unbedeutend.

34. Schlusschor mit Streichquartett, *Corni* und *Oboi*, *Allegro* in *C maj.* ⅔ Takt: „*Cessons de répandre des larmes*" — „So hört nun auf zu weinen, Achmet ist versöhnt." — Ebenfalls unbedeutend.

Wenn ein Dichter es der Mühe werth erachtete, zu dieser, im Ganzen werthvollen Musik einen besseren Text zu schaffen,

so dürften wir wohl nicht irren, dass diese, bei guter Besetzung und eben solchem Spiele, noch jetzt ihr Glück machen würde.

Im Jahre 1807 versuchte man zwar im Wiener Hoftheater die Wiederaufführung dieser dramatischen Arbeit: allein sie wurde theils wegen ihres allzu uninteressanten Inhaltes, theils wegen der sehr mangelhaften Besetzung missfällig aufgenommen, ungeachtet die darin vorkommenden Arien: „Schönste, dein Reiz;" — „Einen Bach, der fliesset;" — „Unser dummer Pöbel meint" — und noch viele andere, in so klarer, ungesuchter und doch kräftiger Schönheit hinfliessen, dass nur wenige neuere Tonsätze an ihre Seite gestellt werden können. Die Charaktere des Calenders, des lustigen Dieners und des närrischen Malers müssen aber auch mit grosser Lebendigkeit und komischer Kraft vorgetragen werden, um eines allgemeinen, gerechten Beifalles gewiss zu seyn. Weinmüller spielte und sang zwar vortrefflich, Neumann aber als Diener, und Dommer als Maler liessen sehr vieles zu wünschen übrig. Der erste Tenor Anders langte mit seinen Stimmmitteln nicht aus, und Dem. Fischer hatte sich sogar eine Arie in italischer Manier eingelegt, die ganz wunderlich gegen die übrige Musik abstach. So war denn die üble Aufnahme der Oper leicht zu erklären. *)

Die Zeit, in welcher der Erzherzog Joseph zum römischen Könige gekrönt werden sollte, war herangerückt. Kaiser Franz I. begleitete seinen geliebten Sohn und einstigen Nachfolger selbst zu dieser Krönung, welche am 3. April (1764) mit aller Feierlichkeit vollzogen wurde. Graf von Durazzo, der auch mit nach Frankfurt ging, beorderte daher unsern Gluck, der zur Leitung der musikalischen Angelegenheiten schon längst die nöthigen Befehle erhalten hatte, ferner den

*) S. die Leipziger allg. musikalische Zeitung 1807.

Sänger Guadagni, den Violinvirtuosen Dittersdorf und noch zwanzig andere Mitglieder der k. k. Hofkapelle, eben dahin. Die ersten Beiden empfingen 600 Gulden Reisegeld und 6 Gulden Tagesgebühren, die übrigen die Hälfte. Gluck, der mit seinem „*Orfeo*" nicht allein den allerhöchsten Hof, sondern auch das gesammte hohe und niedere Publikum entzückt hatte, wurde nach seiner Zurückkunft mit einem Geschenke von 300 Stück Dukaten belohnt.

Gegen das Ende dieses Jahres schrieb Gluck, obschon er den Befehlshaberstab über das Orchester des Hoftheaters bereits an den Kapellmeister Florian Gassmann abgetreten hatte, im Auftrage des allerhöchsten Hofes zur Vermählungsfeier des römischen Königs Joseph II. mit der Prinzessin Maria Josepha von Bayern, welche am 22. Jänner 1765 stattfand, die Musik zu einer dramatischen Dichtung des Abbate Metastasio unter dem Titel: „*Il Parnasso confuso.*"*) — Diese theatralische Schöpfung wurde zum ersten Male am 23. Jänner 1765 in den inneren Gemächern des kaiserl. Lustschlosses Schönbrunn von vier Erzherzoginnen von Oesterreich, Maria Elisabetha, Marianna Amalia (nachherigen Herzogin von Parma), Maria Josepha (nachherigen Königin beider Sizilien), und Maria Carolina (später Königin von Neapel) in Gegenwart des Kaisers und der Kaiserin mit vielem Beifalle der hohen Anwesenden aufgeführt. Bei dieser dramatischen Darstellung sang die erstgenannte Frau Erzherzogin die Partie des Apollo, die übrigen jene der drei Grazien, und der Erzherzog Joseph spielte dazu die Klavierbegleitung. Es ist zu beklagen, dass dieses Werk in den Wiener Archiven nicht mehr zu finden ist. Es ist diess jenes berühmte Drama, welches Gluck's Biographen

*) Metastasio gibt den vollständigen Titel in seinen Werken so an: „*Il Parnasso confuso. Festa teatrale rappresentata la prima volta nell' Imp. Soggiorno di Schoenbrunn dalle A A. RR di quattro Arciduchesse, cioè Maria Elisabetta, Marianna Amalia (poi duchessa di Parma), Maria Giuseppa (poi sposa de Rè delle due Sicilie), e Maria Carolina (poi Regina di Napoli), in occasione delle Nozze delle RR. MM di Giuseppe II. e di Maria Giuseppa di Baviera 1765.*" —

als solches zwar anführen, aber niemals nennen, weil sie es nur dem Rufe nach kannten.

Am 30. Jänner desselben Jahres brachte Gluck Eines seiner älteren Werke, das einst zu Neapel und Rom grosses Glück gemacht hatte, und nun von ihm umgearbeitet worden war, auf dem Theater nächst der kaiserlichen Hofburg, später auch in Schönbrunn zur Darstellung. Es war die zweiaktige Oper: „*Telemacco, ossia l'Isola di Circe.*"

Die, in der Wiener Hofbibliothek noch befindliche geschriebene Partitur zählt in der Parte I. 160, und in der Parte II. 179 Blätter. Die Personen und Sänger sind am Anfange dieser Handschrift nicht verzeichnet. In dem Werke selbst finden wir als handelnde Personen: *Circe* (Sopran), — *Asteria* (Sopran), — *Telemacco* (Alt), — *Merione* (Sopran), — *Ulisse* (Tenor). —

Der Inhalt ist:

Im I. Akte: Die Ouverture, *Allegro moderato* in *C maj.* ₵ Takt, für Streichquartett, *Oboe*, *Trombe*, *Corni*, *Timpani* und *Fagotto*. Sie besteht aus nur einem Zeitmasse und wurde von dem Verfasser später zur Oper „*Armida*" verwendet. Ihr folgt ein *Ballo* in *A min.* ⅔ Takt. Die übrigen Nummern sind:

1. Kurzer Chor, *Allegro* in *C maj.* ¾ Takt: „*La viva face accende*" — dann ein kurzes *Trio* der *Circe*, der *Asteria* und des *Telemacco*, *Allegretto* in *C maj.* ¾ Takt: „*Perchè si barbaro amor.*" — Der Chor wiederholt sich. Die Begleitung dieser Scene besteht aus dem Streichquartett, 2 *Corni*, 2 *Trombe* und *Timpani*. Das nun vorkommende Orakel: „*Pietà chiede fai*" — wird in *A min. C* Takt gesungen und nur vom Streichquartette begleitet. Der sich anschliessende Chor in *E maj.* ₵ Takt: „*Ahi, che fielo sventurato*" — hat nebst dem Streichquartette noch 2 *Oboi*, 2 *Corni* und *Fagotto*. Alles ist kurz und, der Handlung gemäss, einfach gehalten. Der Styl aller dieser Tonstücke beurkundet den Tondichter der „*Alceste*" auf das ehrenvollste.

2. Instrumentirtes Recitativ der *Circe* im *C* Takt: „*Misera*

me, che oracolo" — mit Streichquartett. Das Tonstück ist sowohl im Ausdruck, als in der Harmonie der Begleitung vortrefflich gehalten.

3. Arie der *Circe* in *C maj.* ₵ Takt: „*In mezzo a un mar crudele*" — mit Streichquartett und *Oboi*. Grossartiger Gesang, aber wahrscheinlich der *Prima donna* zu Liebe — mit Bravour gemischt.

4. *Terzetto*, *Andante* in *C maj.* *C* Takt: „*Ch'io spero al cor*" — mit Streichquartett, 2 *Oboi* und 2 *Corni*. Einfach und ausdrucksvoll.

5. Instrumentirtes Recitativ der *Merione*, überaus vortrefflich, dann ein kurzes *Arioso* derselben in *C min.* ₵ Takt: „*Ah crudel perchè ti piace*" — bloss vom Streichquartett begleitet und überaus rührend.

6. Arie des *Telemacco*, *Allegro* in *D maj.* ₵ Takt: „*Non dirmi ch'io viva*" — mit Streichquartett, 2 *Oboi* und 2 *Corni*. Hohe Einfachheit zeichnet dieses Tonstück aus.

7. Arie der *Asteria* in *B maj.* ³/₄ Takt: „*Ah l'ho presente ognor*" — mit Streichquartett und Oboe, dann *Arioso* in *F maj.* ₵ Takt. Der ganze Gesang ist voll Wahrheit im Ausdrucke, besonders gegen den Schluss.

8. Arie der *Asteria* in *F maj.* ₵ Takt: „*Numi che fece mai*" und

9. Arie des *Ulisse*, *Andante* in *B maj.* ³/₄ Takt: „*Ah non chiamarmi ingrato.*" — Beide einfachen Tonstücke werden vom Streichquartett begleitet.

10. Vom Streichquartett begleitetes Recitativ der *Merione* und des *Telemacco* in *B maj.* *C* Takt: „*Questo è il loco funesto*" —; dann kurzer Chor in *D min.* *C* Takt: „*Oual tristi gemiti*" — mit Streichquartett, 2 *Oboi* und 2 *Fagotti*, die aber nicht beschäftigt sind; und dennoch muss der Eindruck dieses Tonstückes von ergreifender Wirkung gewesen seyn.

11. Begleitetes Recitativ: „*Udisti amico*" — mit Streichquartett, vortrefflich in Deklamation, Ausdruck und Harmonieführung.

12. *Arioso*: „*Ah chi di voi m'addita*" und Chor in *A min.* *C* Takt: „*Ah misero infelice*" — mit Streichquartett und *Oboi*.

Diesen schönen Tonsatz hat Gluck später zum Eingange der Ouverture seiner „*Iphigénie en Aulide*“ und zur Introduction derselben Oper (*Agamemnon*) verwendet.

Dieses Thema, behauptet Fétis, sei schon früher von dem berühmten Neapler Tonsetzer Feo benützt und in einer Messe durchgeführt worden, deren handschriftliche Partitur sich noch in der Bibliothek des Pariser Conservatoriums der Musik befinden soll.

13. Rührende Arie des *Telemacco* in *Es maj.* ₵ Takt: „*Se per entro alla mera*“ — mit Streichquartett, *Oboi* und *Corni*. Einzelne wechselnde, gehaltene Töne der ersten Oboe und des ersten Hornes rufen hier eine jener unbeschreiblichen Wirkungen hervor, welche Gluck mit den einfachsten Mitteln recht oft zu erreichen wusste. Auch dieses Tonstück reiht sich den schönsten aus seiner klassischen Periode an.

14. Instrumentirtes Recitativ des *Telemacco*: „*Amico sventurato*“ — mit Streichquartett. Es gehört zu den vorzüglichsten dieser Gattung.

15. Quartett, *Circe*, *Merione*, *Telemacco* und *Ulisse* in *B maj.* ₵ Takt: „*Stringisti a questo seno*“ — mit Streichquartett, *Oboi* und *Corni*; dann kurzer Chor und kurzes *Arioso* des *Ulisse*. Der Chor wird wiederholt. Alles ist schön und richtig empfunden. Diesem Satze folgt ein Terzett zwischen *Merione*, *Telemacco* und *Ulisse* in *G min.* ₵ Takt: „*Pietà degli infelici*“ — mit Streichquartett, *Oboi* und *Fagotto*. Der obige Chor wird noch einmal wiederholt. An denselben schliesst sich ein begleitetes Recitativ der *Circe* mit Streichquartett, dem ein Frauenchor von wenigen Takten in *F maj.* ⅝ Takt: „*O come è dolce il giorno*“ — vom Streichquartett, 2 *Oboi* und 2 *Fagotti* begleitet, folgt. Der nun kommende vierstimmige Chor in *B maj.* ⅝ Takt: „*Sempre così sereno*“ — nimmt die Motive des zuerst erwähnten wieder auf. Alle Gesangstücke von Nr. 14 an bilden das *Finale* der ersten Abtheilung.

In der II. Parte: Nr. 16. *Aria di Merione*, *Andantino* in *Es maj.* ⅝ Takt: „*Chi consola il tuo cor*“ — mit Streichquar-

quartett und *Corni*. Schöne einfache Melodie bezeichnet das Tonstück.

17. Duett zwischen *Merione* und *Ulisse*, *Allegretto* in *A maj.* ₵ Takt: „*Duopo di lunghi affanni*" — mit Streichquartett, *Oboe solo* und *Fagotto solo*.

18. Instrumentirtes Recitativ der *Circe* mit Streichquartett und *Corni*. Es ist vortrefflich, und die Arie derselben, *Andante maestoso* in *G min.* ₵ Takt: „*Dall' orrido soggiorno*" — mit Streichquartett, *Oboi* und *Corni*. Diesem grossartigen Tonstücke folgt ein begleitetes Recitativ mit Streichquartett, und der Chor der Geister in *G min.* ¾ Takt: „*Qual voce possente*" — mit Begleitung des Quartetts, 2 *Oboi* und 2 *Fagotti*. Der Chor spricht diese einzige Frage aus. Darauf singt *Circe* wieder, in *Es maj.* ₵ Takt: „*Larve nemiche*" — vom Streichquartett begleitet; dann ertönt ein kurzer Chor in *F min.* ¾ Takt: „*Ah, tremi indegna*" — mit Streichquartett, 2 *Oboi*, 2 *Fagotti*; und endlich *Circe* nochmals in *F min.* ₵ Takt: „*Notte fedel custode*" — mit Streichquartett. Diese ganze Scene (Nr. 18) verkündet die erhabene „*Alceste*" und gehört demnach zu den höheren Eingebungen der tragisch-dramatischen Muse Gluck's.

19. *Cavatina di Telemacco*, *Moderato* in *G maj.* ₵ Takt: „*Perchè t'involi oh Dio!*" — mit Streichquartett. Diesem ausdrucksvollen Gesange folgt ein instrumentirtes Recitativ mit eben solcher Begleitung; sodann

20. *Aria di Telemacco* in *H min.* ₵ Takt: „*Ah non turbi il mio riposo*" — mit Streichquartett und *Oboe solo*. Dieser Gesang, zwar seltsamer Art in Melodie und Harmonie, muss, gut vorgetragen, gewiss eine gute Wirkung machen.

21. *Aria d'Ulisse*, *Allegro* in *B maj.* ₵ Takt: „*Freme gonfio di torbide speme*" — mit Streichquartett, *Oboi* und *Corni*. Diese Nummer zeichnet ein sehr merkwürdiger Rhythmus aus. Ihr folgt ein begleitetes Recitativ, das ganz vorzüglich genannt werden kann.

22. *Terzetto*: *Asteria*, *Merione* und *Telemacco*, in *C maj.* ⁶⁄₈ Takt: „*Basta nel mio tormento*" — mit Streichquartett und *Oboi*. Der Schluss dieses Tonstückes ist in Hinsicht auf die

Wahrheit der Behandlung des Textes merkwürdig, und für das Herkommen damaliger Zeit eine grosse Freiheit. Dann singt *Telemacco solo* in *F maj.* ¾ Takt: „*Dimmi che un misero*" — vom Streichquartett und *Corni* begleitet. Diesem folgt die Fortsetzung des Terzetts in *F maj.* ⅞ Takt: „*Stelle mi lascia*" — ; sodann *Merione solo, Allegro Moderato* in *C maj.* ₵ Takt: „*Se la nega a tuoi martiri*" — mit Streichquartett, *Corni*, *Trombe* und *Timpani*. Alle diese, unter der Zahl 22 begriffenen Stücke bilden ein Ganzes, wovon das *Solo* des *Telemacco* an Schönheit und natürlicher Führung der Melodie der ausgezeichnetste Theil ist.

23. Vom Streichquartett begleitetes Recitativ der *Asteria*, dann deren Arie, *Allegro* in *C maj.* *C* Takt: „*Part a te cangio in furore.*" — Beide Tonstücke sind vorzüglich.

24. *Aria di Circe* in *A maj.* ₵ Takt: „*Sà estinguer non basta*" — mit Streichquartett, *Corni*, *Clarini* und *Fagotti*. Die *Clarinetti* in *A* sind in der Partitur unrichtig als *Oboi* angegeben. In dieser Arie fängt Gluck an, auch den *Corni* die Stimmung beizusetzen, die man früher nur aus der Harmonie errathen musste. Dieses Gesangstück ist voll hoher Leidenschaft, und wurde später mit geringen Abänderungen für die „*Iphigénie en Aulide*" verwendet. Darauf folgt ein instrumentirtes Recitativ mit Quartettbegleitung.

25. *Aria d'Asteria* in *C min.* ⅝ Takt: „*Perdo, oh dio, l'amato*" — mit Streichquartett, *Oboi*, *Corni* und *Fagotti*. Der Gesang dieses Satzes ist schön geführt, und die Blasinstrumente bereits in neuerer Weise angewendet.

26. *Quartetto, Andante* in *A maj.* ¾ Takt: „*Al fin piacchui o Dei*" — mit Streichquartett, *Oboi*, *Corni*, *Trombe* und *Timpani*. Dieses bisher am stärksten instrumentirte Gesangstück hat Gluck im ersten Zeitmasse canonartig behandelt, dann bei verändertem Tempo den Chor hinzutreten lassen.

27. *Aria di Circe* mit Chor *di Donne*, *Allegro* in *C maj.* ₵ Takt: „*Vendicatemi o fidi compagni*" — mit Streichquartett und *Trombe*, darauf ein vom Streichquartett begleitetes Recitativ, dann wieder der Chor *di Donne* in *C min.* *C* Takt: „*Che folle tenebre*" — mit Streichquartett und *Oboi*; und endlich

noch ein, vom Streichquartett begleitetes Recitativ der *Circe*, womit das Werk in seltsamer Weise schliesst.

In eben diesem Jahre (1765) lieferte Gluck auf Befehl des allerhöchsten Hofes noch ein dramatisches Erzeugniss, das zur Namensfeier des Kaisers Franz bestimmt war und in den innersten Gemächern der Hofburg zur Darstellung kommen sollte. Es war: „*La Corona.*" *Azione teatrale scritta dall' Abbate Pietro Metastasio.**)

Die bereits oben genannten vier Frauen Erzherzoginnen Maria Elisabetha, Maria Amalia, Maria Josepha und Maria Carolina, alle vortreffliche Sängerinnen, wie es einst die Kaiserin Maria Theresia selbst gewesen ist, hatten die darin enthaltenen Rollen einstudiert: allein der, am 18. August plötzlich eingetretene Todesfall des Kaisers hob die Vorstellung auf und bewirkte, dass das Werk für alle Zeiten in dem Musik-Archive hinterlegt wurde.

Die geschriebene Partitur wird in der Wiener Hofbibliothek aufbewahrt. Die Personen sind: *Atalanta*, *Climene*, *Asteria* und *Meleagro*, sämmtlich *Soprani*.

Die Ouverture dieses Gelegenheitsdramas besteht aus drei Theilen und zwar aus einem *Allegro* in *D maj.* $^3/_4$ Takt, aus einem gleichen in *D min.* $^C/_C$ Takt, und einem *Allegro* in *D maj.* $^3/_8$ Takt für das Streichquartett, 2 *Oboi* und 2 *Corni*.

Die Operette selbst beginnt mit einem acht Seiten langen

---

*) Metastasio liefert die vollständigen geschichtlichen Daten also: „*La Corona. Azione teatrale per Musica scritta dall' Abbate Metastasio in Vienna l'anno 1765 d'ordine dell' Augustma Imperatrice Regina e posta in Musica dal Gluck, da rappresentarsi nell' Interno dell' Imp. Corte dalle Altezze Reale di quattro Arciduchesse d'Austria cioè: Maria Elisabetta, Maria Amalia (poi Duchessa di Parma), Maria Giuseppa (poi sposa del Rè delle due Sicilie) e Maria Carolina (poi Regina di Napoli), per festeggiare il giorno di nome dell' Augustmo Genitore, del quale l'improvisa perduta non permise la rappresentazione.*" Mspt. Partitur von 138 Blättern in kl. Querfolio.

Recitative, worin die bei Gluck überall vorzügliche Deklamation wiedergefunden wird.

Die übrigen Stücke sind:

1. *Aria d'Atalante. Andante ligato* in *F maj.* ¢ Takt: „*Vacilla il mio coraggio*" — mit Streichquartett und *Corni*. Bravour-Arie mit einem ausdrucksvollen kurzen Mittelsatze.

2. *Aria di Meleagro, Grazioso* in *A maj.* ³/₄ Takt: „*Sol voi rese il ciel cortese*" — mit Streichquartett und *Fagotto*. Schöner Gesang, mit eben so schöner, für eine ausgezeichnete Sopransängerin berechneter Stimmenführung.

3. *Aria d'Asteria* in *G maj.* ¢ Takt: „*Anch' io mi sento in petto*" — mit Streichquartett und 2 *Corni*.

4. *Aria d'Atalante, Allegro moderato* mit abwechselnden Zeitmassen in *B maj.* ¢ Takt: „*Quel chiaro rio che appena*" — vom Streichquartett und *Oboi* begleitet. Es ist eine sehr lange Bravour-Arie, bestehend aus eigentlichen Solfeggien, und ein Prunkstück der Sängerin.

5. *Aria di Climene*, in *C maj.* ¢ Takt: „*Benchè inesperto all' armi*" —, vom Streichquartett und 2 *Fagotti* begleitet.

6. *Aria di Meleagro, Moderato* in *D maj.* ¢ Takt: „*Fè germogliare il fato*" — mit Streichquartett, 2 *Corni* und *Oboe sola*. Bravour-Arie; jedoch, wo Gesang ist, da ist er auch schön. Der Hauptfehler dieser Arie ist wieder deren Länge.

7. *Duetto, Atalante* und *Meleagro, Grazioso* in *G maj.* ¢ Takt. „*Deh, l'accetta ah giunga al fine*" — mit Streichquartett. Es ist dieser Doppelgesang ein wahrer Wettkampf der Kehlenfertigkeit.

8. Vierstimmiger Chor in *G maj.* ⁶/₈ Takt: „*Sacro dover chi chiamo*" — mit Streichquartett, 2 *Oboi* und 2 *Corni*.

Aus dem Ganzen ist ersichtlich, dass diese Tonschöpfung, dem Wunsche der hohen Sängerinnen gemäss, lediglich dazu bestimmt war, um den erlauchten Aeltern gegenüber sich auszuzeichnen.

Achter Abschnitt.

Fortsetzung der dritten Kunstperiode Gluck's. (1766—1767.)
Die Oper: „Alceste."

Nach dieser Operette verband Gluck sich neuerdings mit seinem Dichterfreunde Calzabigi, um mit dessen Hilfe ein zweites Meisterwerk, das in einem noch höheren tragischen Style, als „*Orfeo*," gehalten und noch grössere theatralische Wirkungen hervorzubringen bestimmt seyn sollte, aus den Schachten seines Geistes zu Tage zu fördern.

Es war „*Alceste*," Oper in drei Abtheilungen. In dem Wiener Diarium *) lesen wir darüber folgende Anzeige:

„Samstag (den 16. Dezember) und die folgenden Tage wurde auf dem Theater nächst der Burg das neue Singspiel „*Alceste*" genannt aufgeführt und mit der Gegenwart sowohl Sr. Majestät des Kaisers, als Einiger der königlichen Hoheiten beehrt."

„Wir können diesen Artikel unmöglich schliessen, ohne von dem erwähnten italischen Trauerspiele unseren Lesern soviel wie möglich eine nähere Kenntniss zu geben und zugleich der jetzigen Theaterdirektion das wohlverdiente Lob beizulegen: dass man es von Seiten derselben an nichts fehlen liess, das hiesige Publikum mit Schauspielen zu unterhalten, welche die allgemeine Bewunderung und den Beifall aller Kenner billigermassen erwarben."

„Den Stoff zu diesem Trauerspiele, das wir auf unserer Schaubühne mit Entzücken sahen, hat der geistreiche Verfasser Hr. Ranieri von Calzabigi aus des Euripides berühmtem Trauerspiele gleichen Namens entlehnt. Nun ist bekannt, dass dieser alte Musensohn zur Anlage seines Trauerspieles gedichtet hat, dass *Admetus*, König zu Phera in Thessalien, und *Alcestens*

*) S. das Jahr 1767. Nr. 101.

Gemahl auf dem Punkte war, sein Leben in einer schweren Krankheit zu verlieren. *Apollo* aber, welcher vormals, als er aus dem Olymp verwiesen war, von *Admeten* gütig aufgenommen worden, habe ihm bei den Parzen das Leben mit der Bedingung erbeten, dass ein Anderer für ihn sterben sollte. *Alceste*, von einem seltenen Triebe der Liebe und Treue zu ihrem Gemahle angefeuert, nimmt den Tausch grossmüthig an, und stirbt für ihn. *Hercules*, *Admetens* Freund kommt bei diesen obwaltenden Umständen nach Phera, entreisst *Alceste* dem Tode, und liefert sie dem Gemahle wieder in die Arme."

„Dieses ist der eigentliche Entwurf, welchen Euripides so meisterhaft bearbeitet, Herr von Calzabigi jedoch für gut befunden hat, dem *Hercules* den, von *Admet* einst mit Wohlthaten überhäuften *Apollo* unterzuschieben und von dem letzteren dieses Wunder aus Dankbarkeit verrichten zu lassen."

„Wir würden zu weitläufig werden, wenn wir hier das gerechte Lob in seinem wahren Lichte zeigen wollten, welches Herr von Calzabigi in der glücklichen Bearbeitung dieses Stoffes sowohl, als Herr Chevalier Gluck in dem Satze der Musik billig verdient; wir wollen, um alles in Kürze zu sagen, bloss melden, dass Beide, Jener in der Poesie, dieser in der Musik, alle darin vorkommenden Leidenschaften so glücklich und künstlich ausgedrückt haben, dass man nicht zweifelt, dieses Singspiel werde von allen Kennern, ja, von der Nachwelt für ein Meisterwerk gehalten werden." —

Soweit das Wiener Diarium.

Calzabigi hielt bei seiner Bearbeitung den rührenden und zärtlichen Ton des griechischen Tragikers zwar fest, vermied jedoch sorgfältig das Spruchreiche und Prunkhafte desselben, sowie die von tändelnden Spitzfindigkeiten überfliessende Schreibart der Dichter der Griechen, und suchte das Erhabene nicht in den Stelzen des Ausdruckes, das Rührende nicht in dem Pathos der Empfindungen oder in den Schnörkeln verstandesloser Einfälle: denn die Sprache des Dichters soll die ungekünstelte Sprache der Empfindungen seyn und einer Quelle gleichen, die überall das Gleichgewicht beobachtet und nur dort

mehr oder weniger überströmt, wo sie sich an einem im Wege liegenden Felsstücke schäumend bricht.

„Dieser Stoff*) nun gelangte in Gluck's Schöpferhand, in die Hände eines Mannes, der die Tonkunst nicht bloss in einer Reihe von Akkorden und Auflösungen bestehen lässt, sondern die Anklänge der Leidenschaften, und — wenn man mit Genehmigung der musikalischen Likurge das Wort wagen darf — die Anklänge der Seele aufzufinden, und dadurch den Gesang ausdrucksvoll und redend zu gestalten weiss; in die Hände eines Mannes, der mit dem Geiste des Dichters setzt, und da, wo dem musikalischen Handwerker von den gemeinen Regeln Fesseln angelegt werden, sich über die Regeln kühn hinwegschwingt, und durch die Freiheit seines Genius selbst Regel und Muster wird." —

Schon in dem ersten Briefe spricht Sonnenfels sich nach der ersten Vorstellung der „*Alceste*" in folgenden denkwürdigen Worten aus:

„Ich befinde mich in dem Lande der Wunderwerke. Ein ernsthaftes Singspiel ohne Kastraten, eine Musik ohne Solfeggien, oder, wie ich es lieber nennen möchte, ohne Gurgelei, ein welsches Gedicht ohne Schwulst und Flatterwitz! — Mit diesem dreifachen Wunderwerke ist die Schaubühne nächst der Burg wieder eröffnet worden!" —

So wie bei der ersten Aufführung des „*Orfeo*," so waren auch hier die Stimmen über den Werth dieser Kunstschöpfung anfangs sehr getheilt.

„Unausstehlich ist *Alceste* in der Aufführung!" riefen die Einen — „Nein, nur der Haufe der Zuschauer ist es! — Die Theaterunternehmung in Wien ist das undankbarste Geschäft von der Welt! Was für eine Ermunterung kann das für den Dichter, für den Tonkünstler, den Schauspieler seyn, Leuten ohne Ohren, ohne Geschmack, ohne Seele, ohne das geringste

*) Siehe „Sonnenfels Briefe über die Wienerische Schaubühne." Wien, 1768. 8. 3. Brief, und Hiller's wöchentliche Nachrichten. III. Jahrg. Seite 127—137, wo Sonnenfels seinen Brief zuerst abdrucken liess.

Gefühl für das Schöne, zu schreiben, zu setzen, zu spielen! Leuten, die nur das grobe Vergnügen zu lachen, nicht die feinere Wollust einer stillen Schwermuth, einer sanften Thräne zu empfinden fähig sind!" — sagten die Andern. „Gewiss ist es erbaulich, sich neun Tage lang ohne Schauspiel zu langweilen, und am zehnten eine Seelenmesse hören zu müssen!" — klagten die Dritten. „Ich denke gar, hier ist es auf Thränen abgesehen? — Doch kann es seyn, dass ich welche vergiesse — aus langer Weile — Nein! das heisst seine zwei Gulden wegwerfen — eine vortreffliche Ergötzung — eine Närrin, die für ihren Mann stirbt!" u. s. w. — So lauteten die Aeusserungen des Publikums — nicht auf der Gallerie — sondern im Parterre! —

Aber auch mit diesem neuen Wurfe, den Gluck im Gebiete der Tonkunst gewagt hatte, söhnte sich der besser fühlende und vernünftiger denkende Theil der Zuhörer bald aus; das Werk ward in Kurzem angestaunt, gepriesen, von den Kennern zu den Sternen erhoben, und von den Kunstliebhabern dankbar nachempfunden. „*Alceste*" erhielt nun einen so allgemeinen Beifall, dass man zwei Jahre hindurch keine andere Oper hören und sehen wollte.

Schon die Ouverture gehört zu seinen vorzüglichsten Schöpfungen; sie gleicht einem Lavastrome, der zwar langsam, aber furchtbar seinem Vulkan entströmt. Sie ist, was sie seyn soll, die Ankündigung der Hauptmomente, die das folgende Drama dem Zuschauer vor Augen stellt, nämlich der Abdruck des Charakters der ganzen Oper; sie verdient daher als diejenige, in welcher der erhabenste tragische Styl durchgeführt ist, mit Recht vor allen dieser Gattung den Vorzug. Wo findet sich wohl in dem Gesammtgebiete des italischen Melodrams ihre Nebenbuhlerin? —

Dass Gluck ein Meister in der musikalischen Deklamation ist, hat er bereits im „*Orfeo*," „*Telemacco*," ja selbst in mancher seiner früheren Opern glänzend dargethan. Zu diesen Musikstücken in der „*Alceste*," die zugleich sein tiefes Eindringen in den Geist der Dichtung bewahrheiten, gehören ganz

vorzüglich: das Recitativ der *Alceste* im 1. Akte „*Ove son che*" — insbesondere die Stelle: „*Ah vi son io!*" — und in der 2. Scene des 2. Aktes die Stellen: „*Protegetemi, o numi, ecco il momento!*" — „*Tu tiranno dell' ombre*" — „*Chiamo voi*" — „*A voi per il mio sposo, io mi consecro*" — und im 3. Akte der Ausruf *Admet's*: „*La mia — ah non più la mia!* auf der so wirksamen Wiederholung; ferner *Admet's* Arie im 2. Akte: „*No crudel, non posso vivere*" — und noch andere Stellen.

Eine der glänzendsten Seiten unseres grossen Künstlers ist die hohe Wahrheit und der richtige Ausdruck der Leidenschaften. Wie schön ist nicht *Alceste's* Schmerz bei der Trennung von ihrem Gemahle und ihren Kindern in der 2. Scene des 3. Aktes ausgesprochen! — Ebenso der Schmerz *Admet's*, und der, die herzzerreissende Klage bezeichnenden Arie in der 1. Scene desselben Aktes: „*Misero! e che farò?*"*) — So die Verzweiflung in der Arie, 5. Scene des 2. Aktes: „*No crudel, non posso vivere.*" — Die mannigfaltigen, bedeutenden Modulationen, die leidenschaftliche Abwechslung der Bewegung, dann auch die herzliche accentvolle Melodie, das schnelle Steigen und Fallen der Stimme, die charakteristische Anwendung von schweren, übermässigen Intervallen — Alles dieses gibt diesem Gesang einen hohen Vorzug vor den übrigen. — Wie innig ist nicht der Ausdruck der Gattenliebe, der mütterlichen Zärtlichkeit, und des Streites der *Alceste* zwischen der Gatten- und Mutterliebe in folgenden Tonstücken bezeichnet: In der Scene des 1. Aktes: „*Figlj, diletti figlj!*" — in dem Duett des Abschiedes, 2. Scene des 3. Aktes: „*Cari figlj, ah non piangete!*" —; in der Arie des 1. Aktes: „*Ombre, larve, compagne di morte!*" —; dann in der letzten Arie des 2. Aktes: „*A per questo gia stanco mio core sono, o cari bambini amorosi!*" — Es ist Einer

*) Ueber diese berühmte, hochleidenschaftliche Arie verdient Joh. Fr. Reichardt's Aufsatz in dessen musikal. Kunstmagazin (Berlin 1791. 2. Bd. St. VIII. S. 60—68) nachgelesen zu werden. Selbst Mozart scheint diese Arie ins Auge gefasst zu haben, als er *Pamina's* Arie in der Zauberflöte schrieb: „Ja, ich fühl's, es ist verschwunden." —

der vorzüglichsten Tonsätze der Oper, der seinen Platz mit Würde behauptet. Der Schluss dieser Arie ist ein hoher schneidender Ton, der wahre Anklang einer aufs höchste gespannten mütterlichen Empfindung, wo die Stimme gleichsam überspringt und einen Misslaut gibt, der dem Ohre peinlich fällt, aber eben dadurch das Herz des Zuhörers verwundet, und den Stachel in der Wunde noch lange zurücklässt. Alle diese Stücke verdienen Muster und Studien für den wahren Ausdruck zu bleiben.

Als Beispiele der originellen rhythmischen Kunst betrachte man vorzüglich die Arie der *Alceste* am Schlusse des 2. Aktes „*È il più fiero di tutti tormenti.*" — Solche Beispiele findet man jedoch schon in Gluck's früheren, minder bekannten Opern.

Gluck offenbart bei aller Einfachheit der Instrumentirung die vortrefflichste Orchesterbegleitung. Er weiss die verschiedenen Instrumente nicht allein einzeln auf das zweckmässigste zu verwenden, sondern versteht sie auch wieder so reich und in so herrlicher Fülle zu benützen, wenn der Gegenstand es erfordert. So sind die, in der berühmten Arie der *Alceste*: „*Ombre, larve, compagne di morte*" — angebrachten Posaunen von so schauervoller Wirkung, dass man davon im Innersten erschüttert wird. Schon in der 3. Scene des 1. Aktes muss vor Allem das Recitativ des *Gran Sacerdote*: „*A te, Nume del giorno*" — hervorgehoben werden. Die Begleitung des Orchesters zeigt alle die verschiedenen Erscheinungen an, welche die Gegenwart des Sonnengottes hervorruft, und nun folgt in eben diesem Auftritte nach dem Orakelspruche: „*Il Rè morrà, s'altri per lui non more*" — der unnachahmliche Chor: „*Che annunzio funesto!*" —, worin Gluck als Dichter und Tonsetzer zugleich erscheint, und durch seine Instrumentalmittel dasjenige ergänzt und verschmilzt, wozu die Textesworte der Musik keinen behandelbaren Stoff darboten. Kaum erscholl unter der schweigenden Rotte der erschreckliche Götterspruch, so lassen die Bässe sich in dumpfen, gezogenen Tönen vernehmen, um das hohle und furchtsame Gemurmel einer Menge auszudrücken, welcher Schrecken und Staunen den Mund zu artikulirten Lauten

verschlossen hatten. Dieses Gemurmel nimmt zu, und bricht endlich in Ausrufungen aus, die jedoch noch immer unterdrückt erscheinen, und nur durch die Verbindung mehrerer Stimmen zur vernehmbaren Stärke anschwellen. Die Beschämung eines Volkes, das feig genug ist, einen würdigen und verehrten Fürsten undankbar zu verlassen, sucht gleichsam eine Frist, die schon beschlossene Flucht zu bemänteln. Endlich wird in der Ferne das verwirrte: „*Fuggiamo*" — von nur Wenigen angestimmt. Sobald dieser Anstoss gegeben wird, bricht die verrätherische Stimme aller Orten hervor, wird allgemein, und die Menge schützt die einzelnen Ungetreuen. Dieser Auftritt bildet Eines jener, eben nicht sehr zahlreichen schönen Gemählde, welche jemals auf den Brettern erschienen und ihres grossartigen Eindrucks gewiss sind.

Das Alleingespräch der *Alceste* im Haine, in der 2. Scene des 2. Aktes: „*Parti, sola restai*" — ist göttlich, und die Begleitung der Instrumente durchgehends ausdrucksvoll und angemessen. Die darin vorkommende allgemeine, zwei Takte lange Pause bei dem Satze: „*Un cheto alto silenzio ingombra la tenebrosa selva*" — übertrifft alles, was der Tonsetzer an deren Stelle hätte setzen können. Dieses Schweigen ist das redendste Stück des ganzen Selbstgespräches.

Der Chor der unbekannten Gottheiten in eben dieser Scene ist ein Beweis des tiefen und geläuterten Urtheils, das dem Verfasser innewohnt. Es wäre widersinnig, die Schatten viel moduliren zu lassen: daher sind die Singstimmen auf einen tiefen Grundton beschränkt, die Melodie jedoch den Instrumenten anvertraut. Bei den ersten Aufführungen machte dieser Chor eine fast unangenehme Wirkung, weil das Orchester zu leise begleitete und die Stimmen zu tief in die Schaubühne hinein verlegt waren. In der Folge wurde dieser Fehler verbessert, die Sänger zwischen den vorderen Schiebwänden geordnet und stärker begleitet. Nun gelangten auch jene zur besseren Einsicht, die Anfangs zwischen diesem Chore und den verstimmten Mönchschören eine Aehnlichkeit zu finden glaubten.

Wie gross des Tonsetzers Kunst sei, mit einer durchge-

führten, beim ersten Anblick oft unbedeutend scheinenden Instrumentalfigur grosse Wirkungen hervorzubringen, davon zeugt die Begleitung des *Arioso* der *Alceste* im 2. Akte: „*Che mi parla! — che rispondo? Ah che spavento!*“ — Wie einfach und schön ist der Opfermarsch im 1. Akte instrumentirt! — Die Melodie dieses, ganz im grossen Style gehaltenen, nur von Saiteninstrumenten und tiefen Flöten getragenen, die hohe religiöse Handlung ankündigenden, so ganz von der früher üblichen Art dieser Tonstücke abweichenden Marsches bringt die vortrefflichste Wirkung hervor, wenn sie nämlich mit der, vom Tonsetzer bezeichneten Ruhe und dem leisen, gezogenen Gange vorgetragen wird. Mozart hatte dieses Tonstück bei der Schöpfung des Priestermarsches zur „Zauberflöte“ oder schon zum „*Idomeneo*“ vermuthlich im Auge, so wie man bei ihm überhaupt ein aufmerksames Studium der Werke Händel's und Gluck's an gar vielen Orten wahrnimmt.

Gluck ist auch ein Meister in der Zeichnung der Charaktere seiner Personen. So ist der Charakter der *Alceste* Einer der vollendetsten. Schon da, wo sie sich für ihren Gemahl den Todesgottern weiht, erkennen wir in ihr die grosse Königin, die edle, der grössten Aufopferung fähige Seele, die liebende Gattin, die zärtliche Mutter; — und diese Grundzüge bleiben ihr bis an's Ende der Oper.

Die erste Arie: „*Io non chiedo eterni Dei*“ — ist im grössten tragischen Style geschrieben. Die Stelle: „*Freddo ho il sangue in ogni vena*“ — ist durch die Figur des Cello trefflich gemalt; eben so das Schluss-Recitativ des 1. Aktes, wo der Entschluss, für den Gatten zu sterben, in ihrer Seele aufsteigt, und die herrliche Arie: „*Ombre, larve.*“ — Alle sind Zeichnungen ihres Charakters; so nicht minder die herzzerreissende leidenschaftliche Stelle der Schlussscene des 2. Aktes: „*Lo stuccarti da dolci tuoi figli e lasciarli nel pianto così.*“ — Das Anschwellen der Töne auf dem Worte „*Pianto*“ — ist höchst bezeichnend; desgleichen die letzte Bitte an ihren Gemahl und der Abschied von ihren Kindern: „*Venite sovente alla mia tomba, prnatela di fiori*“ — und: *Ombra amorosa, vigilerò d' intorno*“ — sind von

unnachahmlicher Schönheit des Ausdrucks und Adels der Empfindung. Ebenso musterhaft wird der Widerstreit entgegengesetzter Gefühle im 1. Akte: „*Ove son, che ascolto*" — und im 2. Akte: *Figli, diletti figli*" — ausgedrückt!

Höchst charakteristisch und meisterhaft in Gluck's Opern sind die Furienchöre, und untereinander dennoch ganz verschiedene Gebilde der Fantasie. Furchtbar im „*Orfeo,*" waren sie doch besiegbar durch die Macht der Töne des thracischen Sängers. In der „*Alceste*" hören wir die geheimnissvollen, unerbittlichen Todesgötter; nirgends sind diese furchtbaren Wesen so schauerlich und so tief erschütternd dargestellt, als in dieser Tonschöpfung. Ihre Chöre zeichnen sich hier auch dadurch aus, dass sie meistens im *Unisono* mit tiefen männlichen Stimmen gesungen werden, wovon der Chor: „*E voi morire, o misera*" — ein kunstvolles Beispiel ist, da um den, bald als Grundton, bald als Mittelstimme behandelten Gesang die mannigfaltigsten dissonirenden Akkorde gruppirt sind. Der letzte Chor, in welchem sie endlich erscheinen, um *Alceste* von ihrem Gatten abzuholen und dem flehenden *Admet*, der sich von seiner Gattin nicht loareissen kann und mit ihr zum Orkus wandern will, das gewaltige: „*Nò, non è più permesso, non v'è più pietà*" — entgegensetzen, ist von höchster tragischer Wirkung. Durch diese bestimmte Haltung der Charaktere wird die Verbindung aller Theile des Dramas hergestellt und durch die Weglassung aller, die Handlung aufhaltender und störender Ritornelle, Zwischen- und Nachspiele, sowohl in den Arien als Recitativen immer nur auf den einen grossen Zweck: **höchste Wahrheit des Ausdrucks und höchste charakteristische Wirkung hervorzubringen**, einzig hingearbeitet; eben dadurch und durch die Verbindung der Einzelgesänge mit den, in die Handlung eingeflochtenen Chören wird erst die wahre Rundung des Ganzen bewirkt, und die vollendetste Einheit hergestellt.

Die Duetten *Ascestens* und *Admet's*, und so manches Andere in dieser vortrefflichen Oper würden stete Lieblingsstücke des Publikums seyn, wenn man fortführe, das Vergnügen fleissig zurückzurufen, das selbst die kleinste Nummer dieses Kunstwerks

verursacht. Die Setzart Gluck's verdient daher auch die charakteristische genannt zu werden, und es wäre zu wünschen, dass sie unter den Tonkünstlern noch heut' zu Tage so viele Nachahmer fände, als sie sich damals unter den Liebhabern der Musik, deren Gefühl durch die sybaritischen Harmonien der italischen Kunst noch nicht verwöhnt war, Bewunderer gefunden hat.

Gluck wiederholt selten die Worte des Dichters, weil er eben nur immer einen, und zwar den richtigsten Ausdruck für das findet, was der Stoff des Dichters ihm darbietet, wo er aber wiederholt, da ist es gewiss von der höchsten Bedeutung und Wirkung. So ist die Wiederholung der Stelle in dem Recitativ der *Alceste* in der Schlussscene des 2. Aktes: „*Non avete più madre — non avete più madre, amati figlj*" — wo der Accent in einer gesteigerten Tonfolge auf dem ersten „*Non*" liegt, — ein Beweis des seelenvollsten Ausdrucks! Letztere Schönheit leuchtet noch in folgenden Stellen hervor: in dem Rufe *Admet's* am Schlusse der Arie des 3. Akts: „*La madre, ah che dolor*" — und ganz besonders in der grossen 2. Scene der *Alceste* im 2. Akte: „*Parti, sola restai*" — wo ihr dann, als sie in der schauerlichen Einsamkeit die Todesgötter anruft, eine unsichtbare Stimme in tiefen Tönen antwortet: „*Che chiedi, Alceste?*" — Die schwache Natur des Weibes siegt hier einen Augenblick über den männlichen Entschluss ihrer grossen Seele; jedoch die, in ihr flammende hohe Liebe erhebt sie bald wieder über sich selbst und leiht ihr Stärke, das erhabene Opfer zu vollbringen. Sie ruft noch einmal die Unerbittlichen und spricht das furchtbare Gelübde der Weihe aus. Im Augenblick erscheinen die Höllengötter selbst, angekündigt durch ein dreimaliges *Unisono* der Posaunen. Sie wollen *Alceste* sogleich mit sich führen. Sie fleht nur noch, den letzten Abschied von ihren Kindern und ihrem Gatten nehmen zu dürfen; ihre Bitte wird gewährt. Mit der unbeschreiblich flehenden und rührenden Arie: „*Non mi turbate, pietosi Numi!*" — kehrt sie noch einmal zurück.

Man hat unserm Gluck zu seiner Zeit alle Schönheit der Melodie abgesprochen. Der wahre Kunstfreund durchblicke nur

— nebst den späteren Werken des grossen Meisters — auch die vor dessen „*Orfeo*" erschienenen, und er wird der melodienreichen Stellen und schönen Arien ohne Zahl darin finden. Aus der „*Alceste*" wollen wir nur die obige Arie: „*Non vi turbate, pietosi Numi!*" — hier anführen, und die Entscheidung über die andern dem unpartheiischen Partiturleser überlassen.

Auch die Chöre sind musterhaft. Es gibt keine einzige der Gluck'schen Opern aus der letzteren Periode, in denen die Chöre sich nicht durch Kraft, Ursprünglichkeit, schöne Harmonie und edlen Ausdruck auszeichnen; so auch die Chöre der „*Alceste.*" Ausser den genialen der unterirdischen Gottheiten beachte man nur den Chor der Fliehenden im I. Akt; dann jenen mit den Anfangsworten: „*Chi fra lamenti l'afflitta madre consolerà?*" — Letzterer ist auch in harmonischer Beziehung merkwürdig. Vor Allem jedoch verdient der Trauerchor: „*Piangi, o Patria! morta è Alceste!*" hervorgehoben zu werden. Er besteht zwar aus nur wenigen Akkorden: aber er drückt mit dem wiederholten Nachhalle der tiefen Stimmen die erhabensten Klagen und die Trauer eines Volkes um die verlorene Herrscherin in ihrer ganzen Grösse aus. *)

Die Tänze, gleich charakteristisch und wirksam, schliessen sich würdig an die Handlung an und helfen das dramatische Kunstwerk verschönern.

Madame Bernasconi, eine geborene, an einen Italiener verheiratete Wienerin, sang und spielte die Rolle der *Alceste* mit einer Wahrheit, Empfindung und Theilnahme, die an ihr allgemein bewundert wurde. Ihre Landsleute waren mit Recht auf sie stolz, und die Italiener bissen sich über die Lobsprüche, die man an sie verschwendete, stillschweigend in die Lippen. *Alceste* war ihre erste ernsthafte Rolle, da sie sonst nur in komi-

---

*) S. „Minerva." Herausgeg. von Fr. Stoepel. Frankf. a. M. 1816. S. 81 u. s. w.

schen Opern sang. Sonnenfels ertheilt allen ihren vortrefflichen Kunst- und Naturgaben das ausgezeichnetste und ungeheucheltste Lob. Ihr Gebärdenspiel folgte stets den Bewegungen des Herzens, und ihr Herz führte sie beständig zu dem angemessensten und richtigsten Ausdruck.

Die Bernasconi war zugleich eine höchst angenehme und rührende Sängerin, deren reine, äusserst biegsame Stimme fast drei Oktaven umfasste. Das Tragen des Tones war ihr in dem Grade eigen, dass ihre Recitative ebenso melodisch und anziehend, als ihre Arien waren, und diese fanden den geraden Weg zum Herzen. Sie war unter allen damals bekannten Sängerinnen vielleicht die einzige, die den Geist der Gluck'schen Musik richtig auffasste und getreu wiederzugeben fähig war. Bei der dritten Wiederholung bekundete sie einen dieser glücklichen Züge in der Schluss-Arie des 2. Aktes bei den Worten: „*È il più fiero di tutti tormenti*" —; das erste und zweite Mal machte sie bei der Bezeichnung der Trennung die Bewegung der gewaltsamen Entfernung. Es war eine jener malenden Gebärden, die dem Auge ebenso deutlich, als die Worte dem Ohre sind. Das dritte Mal schoss sie, von ihrer Empfindung geleitet, ihren wilden gefühlvollen Blick auf *Aspasia*, liess ihn eine Weile unbeweglich auf ihr ruhen; dann aber, als das Gefühl der Nothwendigkeit der Trennung mächtig in ihr erwachte, warf sie sich dem Kinde an den Hals, umschlang es mit beiden Armen, als wäre dieser Augenblick wirklich vorhanden, und als könne sie diesen grausamen Moment durch Widersetzlichkeit entfernen.

Die Rolle des *Admet* war in den Händen des Signor Tibaldi. Dieser Künstler, früher einer der frostigsten Sänger von der Welt, übertraf sich in dieser Rolle selbst, und spielte, besonders in der Scene, wo er der *Alceste* das Geständniss ihres grossen Gelübdes zudringlich entreisst, mit wahrem, innigem Gefühle. Tibaldi besass seiner Zeit eine der schönsten Tenorstimmen; ihm war auch sonst jedes, einen Sänger schätzbar machende Talent eigen: aber auf den Brettern fehlte es ihm an Seele. Jetzt, da er einige von seinen höheren Saiten verloren

hatte und seine Zuflucht öfters zu einem, eben nicht angenehmen Falset zu nehmen gezwungen war, empfing er erst Feuer und Leben. Seine Gebärde wurde nun angemessener, freier, anständiger, angenehmer; sein Gesicht begleitete und unterstützte die Gebärde, ja, er brachte sogar nicht selten einzelne Züge eines stummen Spieles an, welche Richtigkeit der Empfindung und Einsicht bewiesen. So geschah es denn, dass er nun in der Gunst des Publikums höher stieg, und sich, namentlich in der „*Alceste*," einen höheren Grad des Ruhmes erwarb der, jedoch mehr dem Schauspieler als dem Sänger galt.

Im Jahre 1769 erschien die Partitur dieser Oper im Druck. Gluck schickte ihr eine, an den Grossherzog von Toscana gerichtete Zueignungsschrift in italischer Sprache voran, in der er sowohl seine Ideen über die dramatische Musik, als auch den Plan, dem er in seinen Schöpfungen gefolgt ist, zu rechtfertigen sucht. Die Wahrnehmung, wie Gluck in einer Beziehung selbst die Geschichte seiner Ideen über die Natur der Oper niederschreibt, ist sehr anziehend. Ich glaube diese Schrift als ein Dokument hier anführen zu müssen, und hoffe, man werde sie mit Vergnügen lesen, indem sie die Grundsätze unseres grossen Tonsetzers weit deutlicher darstellt, als es ganze Abhandlungen von Erörterungen zu thun vermöchten.

„Als ich es unternahm," schreibt Gluck, „die Oper *Alceste* in Musik zu setzen, war es meine Absicht, alle die Missbräuche, welche die falsch angebrachte Eitelkeit der Sänger, und die allzu grosse Gefälligkeit der Componisten in die italische Oper eingeführt hatten, sorgfältig zu vermeiden; Missbräuche, die Eines der schönsten und prächtigsten Schauspiele zum langweiligsten und lächerlichsten herabgewürdigt haben. Ich suchte daher die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, das ist: die Dichtung zu unterstützen, um den Ausdruck der Gefühle und das Interesse der Situationen zu verstärken, ohne

die Handlung zu unterbrechen, oder durch unnütze Verzierungen zu entstellen. Ich glaubte, die Musik müsse für die Poesie das seyn, was die Lebhaftigkeit der Farben, und eine glückliche Mischung von Schatten und Licht für eine fehlerfreie und wohlgeordnete Zeichnung sind, welche nur dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne die Umrisse zu zerstören. Ich habe mich demnach gehütet, den Schauspieler im Feuer des Dialogs zu unterbrechen, und ihn ein langweiliges Ritornell abwarten zu lassen oder plötzlich mitten in einer Phrase bei einem günstigen Vokale aufzuhalten, damit er entweder in einer langen Passage die Beweglichkeit seiner schönen Stimme zeigen könne, oder abzuwarten, bis das Orchester ihm Zeit lasse, Luft zu einer langen Fermate zu schöpfen. Auch glaubte ich nicht über die zweite Hälfte einer Arie rasch hinweggehen zu dürfen, wenn gerade diese vielleicht die leidenschaftlichste und wichtigste ist, nur um regelmässig viermal die Worte der Arie wiederholen zu können; eben so wenig erlaubte ich mir die Arie dort zu schliessen, wo der Sinn nicht schliesst, nur um dem Sänger Gelegenheit zu verschaffen, seine Fertigkeit im Variiren einer Stelle zeigen zu können. Genug, ich wollte alle jene Missbräuche verbannen, gegen welche der gesunde Menschenverstand und der wahre Geschmack schon so lange vergebens kämpfen.

„Ich bin der Meinung, dass die Ouverture den Zuhörer auf den Charakter der Handlung, die man darzustellen gedenkt, vorbereiten und ihm den Inhalt derselben andeuten solle; dass die Instrumente immer nur im Verhältniss mit dem Grade des Interesses und der Leidenschaft angewendet werden müssen, und dass man vermeiden solle, im Dialog einen so grossen Zwischenraum zwischen dem Recitativ und der Arie zu lassen, um nicht, dem Sinn entgegen, die Periode zu unterbrechen, und den Gang und das Feuer der Scene am unrechten Orte zu stören.

„Ferner glaubte ich einen grossen Theil meiner Bemühungen auf die Erzielung einer edlen Einfachheit verwenden zu müssen; daher vermied ich es auch, auf Kosten der Klarheit mit Schwie-

rigkeiten zu prunken; ich habe niemals auf die Erfindung eines neuen Gedanken irgend einen Werth gelegt, wenn er nicht von der Situation selbst herbeigeführt und dem Ausdruck angemessen war. Endlich glaubte ich zu Gunsten des Effektes selbst die Regel opfern zu müssen.

„Diess sind die Grundsätze, die mich geleitet haben! Glücklicher Weise entsprach die Dichtung meinem Vorhaben aufs herrlichste. Als der berühmte Verfasser der *Alceste*, Herr von Calzabigi, meinen Plan eines lyrischen Dramas durchführte, hat er alle blühenden Schilderungen, alle unnützen Bilder, alle kalten und wortreichen Sittensprüche durch kräftige Leidenschaften und anziehende Situationen, durch die Sprache des Herzens und eine stets abwechselnde Handlung ersetzt. Der Erfolg rechtfertigte meine Ansichten, und der allgemeine Beifall in einer Stadt, wie Wien, führte mich zu der Ueberzeugung, dass Einfalt und Wahrheit die einzigen richtigen Grundlagen des Schönen in den Werken der Künste sind.

„Ich habe überdiess, ungeachtet des wiederholten Ansinnens der ausgezeichnetsten Personen, den Druck der *Alceste* zu beschleunigen, das ganze Wagniss meines Unternehmens, mit den tief eingewurzelten Vorurtheilen in offenen Kampf zu treten, sehr lebhaft empfunden, und desshalb den Entschluss gefasst, mich mit dem mächtigen Schutz Eurer Königlichen Hoheit zu waffnen, und um die Gnade zu bitten, meiner Arbeit Höchstdero erlauchten Namen, welcher schon längst alle Stimmen des erleuchteten Europa für sich gewonnen hat, voransetzen zu dürfen. Der grosse Schützer der schönen Künste, der Beherrscher eines Volkes, das mit ihm den Ruhm theilt, nicht nur jene der Unterdrückung entrissen zu haben, sondern auch selbst die grössten Muster in einer Stadt hervorzubringen, welche zuerst das Joch des gemeinen Vorurtheiles gebrochen hat, um sich den Weg zur Vollkommenheit zu bahnen: nur ein solcher Fürst kann die Reform des edelsten der Schauspiele, in welchem alle schönen Künste gleichen Antheil haben, erfolgreich unternehmen. Sollte dieses gelingen, so wird auch mir der Ruhm erblühen, den ersten Stein zum grossen Bau gelegt zu

haben. Mit diesem öffentlichen Zeugnisse des erhabenen Schutzes habe ich die Ehre, mich ehrfurchtsvoll zu nennen

Eurer Königl. Hoheit

ergebensten und gehorsamsten Diener

Christoph von Gluck."

In dieser Zueignungsschrift hat der denkende Künstler den Grundsätzen, die ihn bei seinen dramatischen Bestrebungen geleitet, und die er in seinen früheren Arbeiten theilweise, im „*Orfeo*" aber schon im Ganzen ausgeübt hatte, volles Genüge geleistet. Wien kann endlich den oben ausgesprochenen Glaubensakt unseres Gluck in Beziehung auf die Oper nicht lesen, ohne von dem Gefühl eines befriedigten Stolzes ergriffen zu werden, dass es die ersten schönen Früchte einer vollkommenen Erkenntniss gebrochen und genossen hat.

„Es muss dabei," sagt Fétis in seinem Werke, „noch zu folgenden Betrachtungen angeregt werden:

Gluck war zwei und fünfzig Jahre alt, als er die Oper „*Alceste*" schrieb, in der er das zweite Mal die Grundsätze befolgte, die er in der vorangeschickten Zueignungsschrift entwickelt hat. Denn früher ahmte er, wie wir erfahren haben, mehr oder weniger den, von den italischen Tonsetzern gewählten Manieren nach. Zwanzig Opern, welche er in Italien, England und Wien geschrieben, zeigen nur vereinzelte Spuren seiner späteren Eigenthümlichkeit, und ein und zwanzig Jahre seiner theatralischen Laufbahn waren verflossen, ehe er den Gedanken, in der Behandlung der Oper eine Reform vorzunehmen, zur Reife bringen und verwirklichen konnte. Ist es demnach nicht klar, dass Gluck's Talent mehr das Ergebniss eigenen Nachdenkens und einer sich nach und nach erworbenen Kunstphilosophie, als eines unwiderstehlichen Triebes war? — Hat dieser Umstand in Beziehung auf die Ausbildung mancher grosser Künstler sich nicht oft bewährt? — Man könnte zum Beweise dessen, dass die musikalischen Schöpfungen dieses aus-

gezeichneten Genius mehr das Werk eines überdachten Planes als einer vorübergehenden Begeisterung seien, noch hinzufügen, was Gluck selbst von sich sagte, wenn die Erfahrung es nicht lehrte, dass viele grosse Künstler erst nach der Hand die vortrefflichsten Motive fanden, um das zu combiniren, was lediglich das Ergebniss eines, in ihnen noch nicht zur klaren Anschauung gelangten Triebes gewesen ist. Die Geschichte der Kunstbestrebungen Gluck's scheint mir entscheidender. Uebrigens bleibt noch immer die Bemerkung frei, dass diess nicht das erste Beispiel eines grossen und gerechten Rufes sei, wozu ein späteres Nachdenken den Grundstein gelegt hat. Rameau, der vor Gluck schrieb, und auch ein Reformator gewesen ist, befand sich schon in einem Alter von beinahe sechzig Jahren, als er seine erste Oper zur Darstellung brachte. Bis dahin hatte er sich nur darauf beschränkt, über die, der Musik seiner Zeit anklebenden Mängel Betrachtungen anzustellen. Die bisherigen Vorgänge haben es gezeigt, dass auch Gluck nur Schritt für Schritt seine schönere Laufbahn betrat; und indem er fortfuhr, sich eine Philosophie der dramatischen Musik zu bilden, nahm er mit seinen ersten Ideen nach und nach solche Veränderungen vor, dass er dadurch seinen Schöpfungen endlich den Stempel jener Eigenthümlichkeit aufdrückte, dem er seinen grossen Ruhm verdankt."

Die in der Oper „*Alceste*" handelnden Personen sind übersichtlich folgende: *Alceste* (Sopran), *Admeto* (Tenor), *Evandro* und *Ismene* (Soprane), *Apollo* (Sopran), *Gran Sacerdote* (Tenor), *un Banditore* (Bass), *Coro del Popolo*, *Coro de' Numi Infernali*, *Voce dell' Oracolo* und ein *Nume Infernale*.

Die Tonstücke sind der Ordnung nach folgende:

Im I. Akte. Ouverture in *D min. C* Takt, *un poco Moderato*, welche auf der Dominante schliesst.

Die 1. Scene dieses Aktes wird mit einem Trompetenstosse und einem kurzen Recitative des *Banditore* oder Herolds: „*Po-*

poli, che dolenti della sorte d'Admeto" — eröffnet; diesem folgt ein vierstimmiger Chor in *Es maj.* ₵ Takt, *Andante*: „*Ah giusti Dei!*" mit Streichquartett, 2 *Corni* und *Tromboni colle voci*. Ein zweiter Instrumentalsatz, *Andante espressivo*, begleitet die, Verzweiflung und Trauer ausdrückende Pantomime. Daran schliesst sich ein Recitativ des *Evandro*, dann der Chor *da Capo* und noch ein Recitativ des *Evandro*.

Die 2. Scene beginnt mit einem Doppelchor in *G mm.* ₵ Takt, *Moderato*: „*Misero Admeto', povera Alceste!*" — mit Streichquartett, 2 *Oboi*, *Flauti* und *Tromboni*. Die Oboen und Flöten alterniren mit den Violinen. Darauf *Recitativo* und *Aria d'Alceste* in *Es maj.* *C* Takt, *Moderato*: „*Io non chiedo eterni Dei*" — mit Streichquartett, *Oboe sola*, *Corni* und *Fagotto*. Diese Arie, in die sich der Gesang ihrer beiden Kinder mischt, wechselt zweimal das Zeitmass mit dem ³/₈ Takte, *Adagio*. Die Scene wird mit dem grossen Chore des Volkes „*Miseri figlj, povera Alceste!*" — in *Es maj.* *C* Takt, und einem kurzen Recitative der *Alceste* geschlossen.

3. Scene. Priestermarsch in *G maj.* ₵ Takt mit Streichquartett und Flöten, die an einzelnen Stellen mit den Violinen gehen; dann vierstimmiger Chor in *C min.* ⁶/₈ Takt, *Andante*: „*Dilegua il nero turbine*" — mit Streichquartett, *Flauti*, *Oboi* und *Tromboni*, an den sich ein Recitativ des *Gran Sacerdote* schliesst. Dem Chore *da Capo* folgt ein *Arioso* und die Wiederholung des Priestermarsches.

Die 4. Scene beginnt mit einem kurzen Recitative der *Alceste* und dem obigen Chorsatze: dann ertönt ein begleitetes Recitativ des *Gran Sacerdote* mit dem Orakelspruche und dem Chor in *H min.* ⁶/₈ Takt: „*Che annunzio funesto!*" — mit Streichquartett, Oboen, Trompetten und Posaunen, der mit dem charakteristischen: „*Fuggiamo!*" schliesst.

5. Scene. Grosses Recitativ mit der schönen Arie der *Alceste* in *B maj.* *C* Takt, *Andante*: „*Ombre, larve compagne di morte!*"

Die 6. Scene enthält nur *Evandro's* Recitativ: „*Ah, l'affretto, o Regina!*" —

7. Scene. Kurzes Gespräch zwischen *Evandro* und *Ismene*,

dann Chor in *G min.* ¢ Takt, *Andante non molto:* „*In tutto abandonnar*“ — mit Streichquartett. Dieser Chor schliesst in einem andern Tempo mit beigegebenen Hörnern in *C maj.* ⅝ Takt, *Andante:* „*Serve e chi regna.*“ —

Im II. Akte. 1. Scene. Kurzes Recitativ zwischen *Alceste* und *Ismene*, dann *Aria d'Ismene* in *Es maj.* ⅜ Takt, *Andante:* „*Parto, ma sento, o Dio!*“ — welche nach 22 Takten in ein *Allegro* ¢ Takt, und nach neuen 40 Takten wieder in ein *Andante* übergeht und vom blossen Streichquartett begleitet wird.

2. Scene. Grosses begleitetes Recitativ und *Aria d'Alceste* in *F maj.* ¢ Takt, *Andante non molto:* „*Chi mi parla? che rispondo?*“ — mit Streichquartett, *Oboi* und *Fagotto;* dann der Chor der Gottheiten der Unterwelt in *D min.* ¢ Takt, *Moderato:* „*E voi morire, o misera!*“ — sammt Recitativ mit Streichquartett, *Trombe* und *Tromboni*, *Viole* und *Corni;* endlich kurzes *Arioso* einer unterirdischen Gottheit, und darauf ein Recitativ mit kurzem Chor der Unterirdischen in *D min.* ¢ Takt, *Moderato:* „*Altro non puoi raccogliere*“ — wie vorher, und Arie der *Alceste* in *Es maj.* ⅜ Takt, *Andantino:* „*Non vi turbate, nò!*“ — mit Streichquartett und *Corni inglesi.* Eine Pantomime der *Numi infernali* schliesst diese Scene.

3. Scene. Vierstimmiger Chor der Hofleute in *B maj.* ¢ Takt, *Andante:* „*Dal lieto soggiorno*“ — mit Streichquartett, *Flauti*, *Oboi* und *Corni* und darauf folgender Balletmusik; dann *Aria d'Evandro* in *F maj.* ⅜ Takt, *Andante:* „*Or che morte il suo furore*“ — mit Streichquartett, *Oboe*, *Flauti* und *Fagotto*, einem Nachspiele in *B maj.* und endlich der Chor *da Capo.*

4. Scene. Recitativ zwischen *Admeto* und *Evandro:* „*Signor mai più sincero.*“

5. Scene. Begleitetes Recitativ zwischen *Admeto* und *Alceste;* dann *Duetto* in *D min.* ¢ Takt, *Andante appoggiato:* „*Ah, perchè con quelle lagrime*“ — mit Streichquartett, abwechselnder Flöte und Oboe; dann wieder Recitativ und Arie des *Admet* in *C maj.* ⅝ Takt, *Andante con espressione:* „*Nò crudel, non posso vivere*“ — mit Streichquartett und Oboe, welche später in den ¢ Takt übergeht.

6. Scene. Begleitetes Recitativ zwischen *Alceste* und *Ismene*, dann Chor und Arie der *Ismene* in *F min.* ³/₄ Takt: „*O come rapida nel suo bel fiore*" — mit Streichquartett und *Oboi*. Diesem folgt ein Recitativ mit Chor *da Capo*, und endlich ein Chor in *F min.* ³/₄ Takt, *Andante*: „*Così bella, così giovane!*" — mit Streichquartett und Flöten und einem *Arioso* der *Alceste* in *F maj. C* Takt, *Moderato*: „*Vesta, tu che fosti e sei tutelar*" — mit Streichquartett, Schalmeien und Posaunen, wozu später die englischen Hörner treten. Es schliesst mit obigem Chore: „*O come rapida etc.*" — und einer Arie in *F maj. Allegro moderato*: „*Oh casto, oh caro nuzial mio letto*" — mit Streichquartett, Schalmeien, englischen Hörnern und Posaunen; dann *Ismene* und *Alceste* mit kurzem Chor in *F min.*: „*Non v'è sorte, o Dio, più barbaro*" — welchem Satz' ein Recitativ zwischen *Ismene* und *Alceste* und deren Kindern, dann *Alceste's* liebliche Arie in *F maj.* ₵ Takt: „*Ah per questo gia stanco mio core*" — mit Streichquartett und *Oboi*, und wieder der kurze Chor: „*O come rapida etc.*" — folgen.

Im III. Akte. 1. Scene. Begleitetes Recitativ zwischen *Admeto* und *Evandro*, dann *Admet's* ausdrucksvolle Arie in *C min.* ₵ Takt, *Andante un poco*: „*Misero, eche farò!*" — mit Streichquartett und Oboe, sodann wieder Recitativ. *)

2. Scene. Grosses begleitetes Recitativ und das herrliche Duett zwischen *Admet* und *Alceste* in *Es maj.* ₵ Takt, *Moderato*: „*Cari figli, ah non piangete*" — mit Streichquartett und *Oboi*, welches dann in *Admet's Allegro*: „*Che acerbo tormento*" — übergeht und mit einem kurzen, theils zwei-, theils dreistimmigen, von *Alceste*, *Ismene*, *Admeto* und *Evandro* vorgetragenen Satze und mit dem, meistens einstimmigen, von *Admet's* und *Alceste's* kurzen Zwischensätzen unterbrochenen Chören der unterirdischen Gottheiten endet.

Die 3. Scene beginnt mit einem, aus Posaunen, tiefen Flöten, Oboen und Hörnern bestehenden Einleitungssatze in *C min.* ₵ Takt, *Lento*, dem ein begleitetes Recitativ und der

*) Diese Arie besass der verstorbene Hr. Aloïs Fuchs im Autograph.

meisterhafte Chor: „*Piangi, o Patria, o Tessaglia! è morta Alceste*“ — folgt.

4. Scene. Begleitetes Recitativ zwischen *Admeto, Evandro* und *Ismene*: „*Lasciatemi, crudeli.*“ —

Letzte Scene. *Apollo's* Nahen verkündendes Vorspiel in *G maj. Andante*, für Streichquartett, *Flauti, Oboi* und *Corni*; dann dessen Recitativ: „*Admeto! in cielo ancora il tuo misero affanno destò pietà*“ — das *Admet* und *Alceste* fortsetzen; dann der Chor in *G maj.* $^6/_8$ Takt, *Andante*: „*Regina a noi con lieta sorte*“ — mit Streichquartett, *Oboi, Flauti* und *Corni*, der die Oper schliesst.

Neunter Abschnitt.

Fortsetzung der dritten Kunstperiode Gluck's. (1768 — 1770.) Die Oper „Paride ed Elena.“ Aufenthalt in Parma. Gluck und Salieri. Gluck und der Bailly Du Rollet.

Nach der „*Alceste*“ im Jahre 1769 lieferte Gluck die Musik zur Oper „*Paride ed Elena*,“ welche jedoch keinen so mächtigen und nachhaltigen Eindruck in den Gemüthern der Zuschauer hinterliess, auch wegen der Natur des Gegenstandes nicht hinterlassen konnte. Wie die Rollen dieser dramatischen Schöpfung damals besetzt waren, und was bei der Aufführung derselben sich sonst noch begeben hat, ist mir bis jetzt nicht bekannt geworden.

Soviel man jedoch aus der Partitur des Tonwerkes selbst ersehen kann, so muss man es als ein eben so grosses Meisterstück, als den „*Orfeo*“ und die „*Alceste*“ betrachten, weil der Verfasser bei dessen Schöpfung denselben Grundsätzen gefolgt ist.

Hinsichtlich der Fabel der Oper sind die alten Schriftsteller verschiedener Meinung. Homer lässt *Helena*, die Gemahlin des *Menelaus*, Königs in Sparta, von *Paris* rauben. Euripides

erzählt, dass *Paris*, von der *Venus* betrogen, bloss eine, der *Helena* gleichsehende Gestalt nach Troja gebracht habe, und dass die wahre *Helena* von dieser Göttin nach Aegypten übersetzt worden sei. Herodot glaubt dagegen, *Paris* wäre, als er mit *Helena* nach Troja schiffte, von widrigen Winden nach Aegypten verschlagen worden, wo *Proteus*, damals König von Memphis, diese Fürstentochter entführt, und dem Könige *Menelaus* wieder zurückgesendet habe. Unser Dichter führt *Helena* nicht als die Gemahlin, sondern als die Verlobte des *Menelaus* und als Königin von Sparta auf, welche *Paris* durch seine heisse, beharrliche Liebe mit *Amors* Beistand erst besiegen muss.

Die in dieser Oper handelnden Personen sind: *Elena*, Königin von Sparta (Sopran), *Paride*, Sohn des *Priamo*, Königs von Troja (Sopran), *Amore*, der unter dem Namen *Erasto Elena's* Vertrauten spielt (Sopran), die Göttin *Pallade* (Sopran), ein Trojaner (Tenor) und die Chöre der Trojaner und Spartaner.

Die Tonstücke des Werkes sind folgende:

Im I. Akte 1. Die Ouverture, in *C maj.* ¢ Takt, Allegro für Streichquartett, *Flauti*, *Oboi*, *Fagotti*, *Corni*, *Tromboni* und *Timpani*. Sie ist ein rauschender, feierlicher Tonsatz, der in ein sanftes *Andante* in *A min.* ⅜ Takt übergeht, und in *C maj.* mit diesem Zeitmasse schliesst.

2. Chor in *G maj.* ⅜ Takt: „*Non sdegnare o bella Venere*" — bloss vom Streichquartette begleitet. Er wird von dem kurzen Solo einer Stimme unterbrochen, wobei *Oboe* und *Fagotto* eintreten; dann der Chor da *Capo*.

3. *Aria di Paride* in *G min.* ¢ Takt, *Moderato*: „*O, del mio dolce ardor*" — mit Streichquartett und obligater Oboe. Einfacher, edler Gesang elegischen Charakters. Nach einem kurzen Instrumentalsatze in *B maj.* führt die Singstimme in derselben Ton- und Taktart fort. Das Ganze schliesst mit einem Ballete. Diese Nummer gehört zu den Mustern vortrefflicher Instrumentation. Hier erzeugt die, meistens nur die Pausen der Singstimme ausfüllende Oboe unter den fortan murmelnden Violinen und Violen die herrlichste Wirkung.

4. Einem kurzen Instrumentalsatze folgt nun die Arie:

„*Dall' aurea sua stella.*" — Sie zeichnet sich durch eine angenehme Melodie und Begleitung aus. Der zuweilen mit der Viola im Einklang einherschreitende Fagott erscheint originell.

5. *Aria di Paride* in *F maj.* ¢ Takt, *Moderato*: „*Spiagge amate, ove talora*" — mit Streichquartett und obligatem *Corno*. *Paris* singt, wie er mit seinen Gefährten das lakonische Ufer betritt, um zur Belohnung für den Cytheren zuerkannten Schönheitspreis die *Helena* zu sehen und ihr Herz zu gewinnen. Nachdem die Phrygier der Göttin am Meeresstrande einen Altar errichtet und sie um ihre fernere Leitung angefleht hatten, wird *Paris* von Sehnsucht nach der schönen Unbekannten erfüllt, und ruft die ganze Natur an, ihm den Aufenthalt der *Helena* zu zeigen. Diese reizende und kraftvolle Arie schliesst nach einem kurzen, edlen Gesange, der von zusammengehenden, harpeggirenden Violinen begleitet wird, während zwei Violen und ein *Corno* in lang gehaltenen Noten fortschreiten. Ein kurzes Recitativ schliesst den schönen Satz.

6. Recitativ zwischen *Amore* und *Paride*; dann *Duetto* in *F maj.* ¢ Takt, *Andante*: „*Ma chi sei? ma come intendi?*" — Schöne Stimmenführung und meisterhafte Begleitung des Streichquartetts zeichnen dieses Tonstück aus.

7. Kurzes Recitativ und *Aria d' Amore* in *Es maj.* ³/₄ Takt: „*Nell' Idea ch'ei volge in mente*" — mit Begleitung des ganzen Orchesters. Sie ist höchst effektvoll, gegen den Schluss glänzend gehalten und vortrefflich instrumentirt. Der Akt endet mit einem Recitative.

Im II. Akte. 8. Grosses, durchaus vom Streichquartett begleitetes Recitativ der *Elena* und des *Paride*, mit der *Aria d'Elena* in *G maj.* ³/₄ Takt, *Andante*, wo noch zwei *Corni*, und im Mittelsatze auch die Stimmen des *Amore* und *Paride* hinzutreten. Die Arie beginnt mit den Worten: „*Forse più d'una beltà.*" — Sie enthält einen durchaus einfachen und edlen Gesang und am Schluss eine glänzende Cadenz.

9. Recitativ und *Aria di Paride* in *F min.* ³/₄ Takt, *Andante*: „*La bella Imagine*" — mit Streichquartett und *Fagotti*. Das

Tonstück hat ein schwermüthiges Gepräge, glänzt aber durch einen schönen Gesang und eine meisterliche Begleitung.

Im III. Akte. 10. Marsch, *Maestoso* in zwei Theilen für das ganze Orchester in *C maj.*; dann Recitativ des *Paride* und der *Elena*, nach welchem der vierstimmige Chor in *D min.* ₵ Takt: „*Dalla reggia lucente scende a noi*" — eintritt. Ein kurzer Tonsatz in *C maj.* ₵ Takt, *Andante*: *Nelli strali, nell' arco possente*, — und derselbe Chor, jedoch in *C maj.* schliessen die Scene.

11. Balletmusik in *A min.* ³/₄ Takt, *Spirituoso* für Streichquartett und zwei *Oboi* mit der Ueberschrift: *Aria per i Atleti.* Das Tonstück ist höchst charakteristisch in lauter punktirten Noten. Diese, mit kurzen Recitativen und Singchören vermischten Ballete ahmen theils den olympischen Spielen nach, theils stellen sie ein Fest der Ueberwinder dar. Sie sind von vortrefflicher und mannigfaltiger Erfindung und am passenden Orte auch prachtvoll. Ueberhaupt enthalten die Ballete dieser Oper grosse Vorzüge.

12. Kurzes Recitativ das die Spiele unterbricht; dann Chor in *C maj.* ₵ Takt: „*Lodi al Nume possente, Dio di Delfo.*" —

13. Recitativ der *Elena* und des *Paride*. Diesem folgt eine grosse Scene in *A maj.* mit Streichquartett und obligater Harfe, die mit einem schönen Solo, einem Recitative und einem grossen Duett abwechselt. Die mit manchen, äusserst lieblichen *Ariosi* durchflochtene, lange Instrumentalbegleitung, welche mit den Worten: „*Quegli occhi belli*" — beginnt, und worin *Paris* auf der Lyra spielt, und der *Elena* seine feurige Liebe erklärt, ist durchgehends von vortrefflicher Erfindung und von hohem musikalischen Ausdrucke. *Elena* äussert dabei ihre Entrüstung, Beide gerathen in Verwirrung und *Paride* ist sogar einer Ohnmacht nahe. Das sich daran schliessende, grosse leidenschaftliche Duett: „*Fingere più non so*" —, das die erwähnte Begleitung schliesst, und von Gluck, wie noch manches Andere in den Worten schon mehr zum blossen Deklamiren, als zum eigentlichen Gesange gesetzt worden ist, erscheint so richtig, so schön, so echt dramatisch, dass die ganze Scene der Glanzpunkt der

Oper genannt, und als die treue Abspiegelung seines schönen Systems angesehen werden kann.

14. Die folgenden Nummern dieses Aktes sind Balletstücke voll schöner Motive, und enthalten einen feierlichen Marsch in *C maj.*, ein *Chaconne* in derselben Tonart, jedoch im ³/₄ Takte mit *Oboi* und *Corni*, und eine *Gavotte* in *G maj.* C Takt.

Im IV. Akte. 15. Grosses Recitativ zwischen *Elena*, *Paride* und *Amore*, das später in ein Terzett *F min.* ₵ Takt, *Andante*: „*Ah lo veggo ad ingannarmi*" — übergeht. Letzteres ist schwärmerisch gehalten und durch eine meisterhafte Instrumentalbegleitung gehoben. Dieses herrliche, durch schöne Stimmenführung zugleich ausgezeichnete Trio löst sich in den heiteren, von *Elena* und *Paride* vorgetragenen Satz in *F maj.* ⁶/₈ Takt: „*Non lontana esser già*" — freundlich auf. Wieder folgt ein grosses Recitativ, und als *Finale* des Akts eine grosse Arie des *Paride* in *Es maj. C* Takt, *Andante*: „*Di te sordarmi a vivere*" — voll schönen deklamatorischen Ausdrucks und leidenschaftlichen Feuers. Das beständige Zunehmen der Bewegung verstärkt die dramatische Wirkung in einem hohen Grade, weil auch das Zeitmass nach dem Erfordernisse des Affekts des Sängers wechselt. Von der sich daran schliessenden Arie in *D maj.* ₵ Takt: „*Lo potrò, ma fra tanto*" — müssen wir obiges Urtheil wiederholen, und dem *crescendo sino al fortissimo* schon aus dem Grunde hohes Lob ertheilen, weil es allmählich und nicht in Eile geschieht. Die ganze Scene beurkundet neuerdings den Meister.

16. Grosses Recitativ zwischen *Amore* und *Elena* mit Quartettbegleitung; dann Arie der letzteren in *C maj.* ³/₄ Takt, *Andante*: „*Donzelle semplici, nò, non credete*" — mit Streichquartett, 2 *Trombe*, *Corni* und *Tympani*. Einfacher Gesang, wobei die schöne Führung des Grundbasses beachtenswerth ist. Ein kurzes Recitativ schliesst diese Nummer.

17. Recitativ zwischen *Elena*, *Paride* und *Amore*: „*Opportuno giungesti.*" —

18. Begleitetes Recitativ der, mit ihrem Gefolge in den Wolken erscheinenden *Pallas*, sammt einer herrlichen Arie der

Göttin in *D maj. C* Takt, *Allegro*: „*Va coll' amata in seno*" — vom Streichquartett, 2 *Corni* und dem vierstimmigen Chore begleitet. Ein Tonstück voll Ausdrucks kreischender Wuth und *irarum coelestium!*

Es singt darin die göttliche *Pallas*, mit ihrem Gefolge, dem trojanischen Jünglinge, wie er eben im Begriffe steht, mit *Helena* das Schiff zu besteigen, aus den Wolken folgende denkwürdigen Verse entgegen:

Va coll' amata in seno;
Torna al paterno regno:
Dietro al fatal tuo legno
Il mio furor verrà.
Godi del caro acquisto:
Spiegano altero il vanto;
Presto cambiato in pianto (*)
Il tuo piacer sarà.

Oh, da quante eccelse vele
Adombrar veggo Anfitrite!
Sotto mille prore unite
L'onda infranta fremerà.
Che a spezzar coll' infedele
Le funeste tue catene
Tutto d' Argo, e Sparta, e Atene
Il poter congiurerà.

La città d' Asia Reina
Vasto incendio avvampa, e involve,
Fra faville, e fumo, e polve
Greca fiamma striderà.
Sulla vasta sua ruina
Fra la turba ignuda, estinta,
Serva madre a' figli avvinta
Scarmigliata piangerà.

Es enthält diese Dichtung dieselbe drohende Weissagung, die Horaz in der 15. Ode seines I. Buches dem Nereus in den Mund legt:

---

*) Diese beiden Verse werden nach jeder achtzeiligen Strofe der Göttin vom Chore wiederholt.

Pastor cum traheret per freta navibus
Idaeis Helenen perfidus hospitam,
Ingrato celeres obruit otio
Ventos, ut caneret fera
Nereus fata. Mala ducis avi domum
Quam multo repetet Graecia milite.
Coniurata tuas rumpere nuptias
Et regnum Priami vetus u. s. w.

Die Anwendung des mittelsten und letzten Theiles der Symphonie in einer Begleitung gegen das Ende dieses Tonstücks, sammt einem kleinen Duett, ist sehr sinnreich.

19. Kurzes Recitativ zwischen *Paride* und *Elena* leitet ein Duett in *C maj.* $^3/_8$ Takt, *Allegro*, ein, mit den Anfangsworten: „*L' amo, l' adoro.*" — Dieses Duett geht jedoch bald wieder in das Recitativ über, das *Amor* aufnimmt und in welchem beide Liebende sich dann vereinigen.

20. *Terzetto* zwischen *Paride, Amore* und *Elena* in *C maj.* $^3/_8$ Takt, *Andante*: „*Sempre a te sacrò fedele*" — mit Streichquartett. Es ist ein Gemälde der heiteren, beglückenden und beglückten Liebe, welche die Herzen des Paares erfüllt, und dem Liebesgotte hohe Freude gewährt. Die Stimmen des *Paride* und der *Elena* bewegen sich in einfachen Terzen und Sexten, bis *Amor's* Gesang hinzutritt.

21. *Finale.* Nach einer kurzen Instrumental-Einleitung in *F maj.* $^3/_4$ Takt erhebt sich der, öfters von kurzen Solosätzen der drei Hauptpersonen und von Duetten unterbrochene muntere, die Oper zu Ende führende Chor mit Begleitung des ganzen Orchesters in *C maj.* $\mathbb{C}$ Takt: „*Vieni al mar, tranquilla è l' onda.*" — Der Anfang desselben, an dem Orte, wo die Singstimmen mit dem Septimen-Akkorde auf dem *G* beginnen, und nebst den Trompetten und Pauken, welche darauf ganz allein, ohne Hinzutritt anderer Instrumente, das tiefe und das eingestrichene *G* durch vier Takte anschlagen, den Uebergang aus der Tonart *F*, in der das Ritornell angefangen hat, in die Tonart *C*, in welcher der Chor fortgesetzt wird, bilden — ist ein eben so launiger als vortrefflicher Gedanke, der bei der Stelle:

„*Muove i legni aura seconda*“ — besonders wirksam hervortritt und seinem Schöpfer zum Ruhme gereicht. Die Wiederaufnahme des Ballets schliesst die dramatische Darstellung.

Gluck liess ein Jahr später auch die Partitur dieser Oper im Druck erscheinen und widmete sie dem Herzoge von Braganza.*) Gluck hatte die bitterste Kritik der norddeutschen Kunstrichter, deren Zähigkeit und Selbstliebe sich in das System des grossen Mannes nicht zu finden wusste, bereits nach der Herausgabe seiner „*Alceste*“ erfahren müssen. Diess lieferte den Beweis, dass jener Beifall, dessen er sich mit Recht rühmen durfte, nicht so ganz allgemein war, als man dafür hielt: denn schon in der unten folgenden Zueignungsschrift beklagt er sich empfindlich über jene Kritiken, die seinen Ideen das Siegel der Verdammung aufdrücken wollten. Uebrigens sucht er in derselben neuerdings nachdrucksvoll zu beweisen, wie sehr jene Herren eben so gut als Feinde der Wahrheit, wie seines Systems bezeichnet werden müssen.

„Wenn ich Eurer Hoheit,“ sagt Gluck, „diese meine Arbeit widme, bin ich weniger bemüht, einen Schützer, als einen Richter zu finden. Nur ein, gegen die Vorurtheile der Gewohnheit bewaffneter Geist, eine zureichende Kenntniss der erhabenen Lehren der Kunst, ein, sowohl nach grossen Mustern als nach den unveränderlichen Grundsätzen des Schönen und des Wahren gebildeter Geschmack sind es, die ich in meinem Mecaenas suche, und in Eurer Hoheit vereinigt antreffe. Nur in der Hoffnung, Nachahmer zu finden, entschloss ich mich, die Musik der „*Alceste*“ herauszugeben, und glaubte mir schmeicheln

---

*) Der Titel lautet: „*Paride ed Elena. Dramma per Musica. Dedicato a Sua Altezza il Signor Duca Giovanni di Braganza etc. etc. In Vienna, nella stamperia aulica di Giovanni Tomaso de Trattnern.* 1770.“ — Die im grossen Folioformate gedruckte Partitur zählt fünf Blätter und 196 Seiten. Die Wiener Hofbibliothek besitzt davon auch eine gleichzeitige Abschrift in 3 Bänden.

zu dürfen, dass man sich beeifern würde, die von mir eröffnete Bahn zu verfolgen, um die Missbräuche zu zerstören, die sich in die italische Oper eingeschlichen und sie entwürdigt haben. Ich habe mich jedoch überzeugt, dass meine Hoffnung vergeblich gewesen ist. Die Halbgelehrten, die Kunstrichter und Tonangeber, eine Klasse von Menschen, die unglücklicher Weise sehr zahlreich ist, und zu allen Zeiten dem Fortschritte der Künste tausendmal nachtheiliger war, als die Unwissenden, wüthen gegen eine Methode, welche, wenn sie sich begründet, ihre eigene Anmassung zu vernichten droht.

„Man hat geglaubt, nach unvollkommen einstudirten, schlecht geleiteten und noch schlechter ausgeführten Proben sogleich absprechen zu können: man hat in einem Zimmer die Wirkung berechnet, welche die Oper auf der Bühne hervorbringen könnte!*) — Ist das nicht der Scharfsinn jener griechischen Stadt, welche ganz in der Nähe die Wirkung mehrerer Bildsäulen, die für hohe Säulen bestimmt waren, berechnen wollte? — Einer dieser überspannten Kunstfreunde, deren Seele ihren Sitz nur in den Ohren hat, wird manche meiner Arien zu rauh, manche Passage zu hart oder zu wenig vorbereitet finden; er bedenkt aber nicht, dass, in Beziehung auf die Situation, eine Arie oder Passage gerade diesen erhabenen Ausdruck verlangte, und dadurch den glücklichsten Gegensatz bildete. Ein Pedant in der Harmonie wird ferner hie und da eine geniale Nachlässigkeit oder einen falschen Eindruck bemerken wollen, und sich für berufen halten, das Eine wie das Andere als unverzeihliche Sünden gegen die Geheimnisse der Harmonie zu erklären, worauf sich bald eine Menge vereinigen wird, diese Musik als barbarisch, wild und überspannt zu verdammen.

---

*) Man kann überhaupt auf Gluck's Musik dasjenige anwenden, was Horaz von einem Gemälde sagt:

Pictura poëtis erit, quae, si propius stes,
Te capiat magis; et quaedam, si longius abstes.
Haec amat obscurum; volet haec sub luce videri,
Judicis argutum quae non formidat acumen.

„Den übrigen Künsten geht es in dieser Hinsicht nicht viel besser; man urtheilt über sie mit eben so wenig Gerechtigkeit und Einsicht, und Eure Hoheit werden davon leicht den Grund errathen: denn je mehr man nach Vollkommenheit und Wahrheit strebt, desto nothwendiger werden die Eigenschaften der Richtigkeit und Genauigkeit. Die Züge, welche Raphael von den übrigen Malern unterscheiden, sind in manchen Fällen kaum bemerkbar. Leichte Abweichungen in den Umrissen zerstören die Aehnlichkeit eines Karikaturkopfes nicht, aber sie verunstalten das Antlitz einer schönen Gestalt gänzlich. In der Musik will ich nur ein Beispiel anführen, es ist die Arie aus der Oper *Orfeo*: „*Che farò senza Euridice.*“ — Nähme man damit nur die geringste Veränderung entweder in der Bewegung oder in der Art des Ausdruckes vor, so würde sie eine Arie für das Marionetten-Theater werden. In einem Stücke dieser Gattung kann eine mehr oder weniger gehaltene Note, eine Verstärkung des Tons, eine Vernachlässigung des Zeitmasses, ein Triller, eine Passage u. dgl. den Effekt einer Scene gänzlich zerstören. Wenn es sich nun darum handelt, eine Musik nach den, von mir aufgestellten Grundsätzen durchzuführen, so ist die Gegenwart des Tonsetzers eben so nöthig, als die Sonne den Schöpfungen der Natur. Er ist die Seele und das Leben derselben; ohne ihn bleibt Alles in Unordnung und Verwirrung: allein er muss gefasst seyn, allen Hindernissen zu begegnen, wie man Menschen begegnet, welche, ungeachtet sie Augen und Ohren haben, dennoch unbekümmert über die Beschaffenheit derselben sich berufen fühlen, über die schönen Künste zu urtheilen, bloss, weil sie nur mit Augen und Ohren begabt sind: denn die Wuth, gerade über Dinge, die man am wenigsten versteht, schnell abzusprechen, ist ein gewöhnlicher Fehler der Menschen. Ja, einer der grössten Philosophen dieses Jahrhunderts hat es in jüngster Zeit gewagt über die Musik zu schreiben und seine Ideen als Orakelsprüche mit der Ueberschrift zu veröffentlichen:

„*Sogni di Ciechi e Fole di Romanzi.*“ *)

*) Arteaga.

„Eure Hoheit werden das Drama des „*Paris*" bereits gelesen und dabei bemerkt haben, dass es der Einbildungskraft des Tonsetzers jene starken Leidenschaften, jene grossartigen Gemälde, jene tragischen Situationen nicht darbietet, welche in der „*Alceste*" die Gemüther der Zuschauer erschüttern, und zu ernsten Affekten Gelegenheit bieten. Hier wird man dieselbe Kraft und Stärke in der Musik eben so wenig erwarten, als man in einem, im hellen Licht gemalten Bilde weder dieselbe Kraft des Halbdunkels, noch dieselben grellen Gegensätze fordern würde, die der Maler nur bei einem Gegenstand anwenden kann, der ihm zur Wahl eines beschränkten Lichtes allein Raum gewährt. In der „*Alceste*" handelt es sich um ein Weib, das nahe daran ist, ihren Gemahl zu verlieren, den zu retten sie Muth genug besitzt, um unter den schwarzen Schatten der Nacht in einem schauerlichen Haine die Geister der Unterwelt heraufzubeschwören, und die noch in ihrem letzten Todeskampfe für das Schicksal ihrer Kinder zittern und von einem angebeteten Gatten sich gewaltsam trennen muss. Im „*Paride*" handelt es sich jedoch um einen liebenden Jüngling, der mit der Sprödigkeit eines zwar edlen, aber stolzen Weibes zu kämpfen hat, und dieses endlich mit allen Künsten erfinderischer Leidenschaft besiegt. Darum habe ich mir Mühe gegeben, einen Farbenwechsel zu ersinnen, den ich in den verschiedenen Charakteren des Phrygischen und Spartanischen Volksstammes aufsuchte, indem ich dem unbeugsamen und rauhen Sinn des Einen den zarten und weichen des Andern gegenüber stellte. Darum glaubte ich, dass der Gesang, der in meiner Oper lediglich die Stelle der Deklamation vertritt, in der *Helena* der, ihrer Nation angebornen Rauheit nachahmen müsse; eben so dachte ich, dass, weil ich diesen Charakter in der Musik festzuhalten suchte, man mir es nicht zum Fehler anrechnen würde, wenn ich mich je zuweilen bis zum Trivialen herabgelassen habe. Will man die Spur der Wahrheit verfolgen, so darf man nie vergessen, dass nach Massgabe des vorliegenden Gegenstandes selbst die grössten Schönheiten der Melodie und Harmonie zu Mängeln und Unvollkommenheiten werden können, wenn man sie am unrechten Orte

gebraucht. Ich erwarte von meinem „*Paride*“ keinen besseren Erfolg, als von meiner „*Alceste*,“ insofern es die Absicht betrifft, in den Tonsetzern die gewünschte Veränderung hervorzubringen; doch alle schon längst vorhergesehenen Hindernisse sollen mich keineswegs abschrecken, zur Erreichung meines guten Zweckes neue Versuche zu machen. Erhalte ich nur die Zustimmung Eurer Hoheit, dann werde ich mit zufriedenem Gemüthe mir stets sagen können: *Tolle Syparium; sufficit mihi unus Plato pro cuncto populo.*“

„Ich habe die Ehre mit tiefster Ehrfurcht zu seyn,“ etc. etc.

Im Jahre 1769 wurde Gluck nach Parma gerufen, um die Vermählungsfeier des königlichen Infanten Don Ferdinand Ludwig Philipp Joseph mit Maria Amalia, Erzherzogin von Oesterreich, durch seine Kunst zu verherrlichen.

Die darauf bezüglichen Feierlichkeiten wurden am 27. Juni in Wien, und, nach glücklich zurückgelegter, einem Triumphzuge gleichenden Rundreise des erlauchten Paares durch die vorzüglicheren Städte Tyrols und Oberitaliens, am 24. August in Parma selbst abgehalten.

Die von Gluck dazu gesetzte dramatische Musik umfasste einen Prolog mit dem Titel: „*Le Feste d'Apollo*“ — und noch drei andere verschiedene Stücke, und zwar: „*L'Atto di Bauci e Filemone*“ — „*L'Atto d'Aristeo*,“ und „*L'Atto d'Orfeo.*“

Die Musik zum „*Prologo*,“ zu „*Bauci e Filemone*,“ sowie zum „*Aristeo*“ war vom Tonsetzer ganz neu gefertigt. Alle diese Stücke wurden als selbstständige Akte, nach Aufhebung ihrer besonderen Eintheilung in solche, bloss nach Scenen bezeichnet und zur Aufführung gebracht. Sie waren mit Chören, Tänzen, den herrlichsten Theatermalereien und anderem Prunke reichlich ausgestattet und wurden von den berühmtesten Sängern vorgetragen.

In dem, nur aus einer Scene bestehenden *Prologo*: „*Le Feste d'Apollo*“ — sang Signor Gaetano Ottani den *Sacerdote d'Apollo*; der berühmte Musico Signor Giuseppe Millico, mit

dem Beinamen il Moscovito, weil er längere Zeit hindurch zu Moskau gesungen hatte, den *Anfrisio*, Oberhaupt der Athener; und die herzogliche Kammersängerin Signora Lucrezia Agujari die Rolle der *Arcinia*, Führerin der Athenischen Mädchen nach der Insel Delos, wo die kleine Handlung spielt. In diesem Vorspiele wird *Apollo* angerufen, dass er auf die, das Vermählungsfest des hohen Paares feiernden Spiele gnädig niederblicken wolle.

In dem ersten, aus fünf Scenen zusammengesetzten *Atto di Bauci e Filemone* waren Gaetano Ottani als *Jupiter*; Vincenzo Caselli, Kammersänger des Churfürsten von der Pfalz, als Hirt *Filemone*; und die Lucrezia Agujari als Hirtin *Bauci* beschäftigt.

Der Stoff dieser kleinen, niedlichen Oper ist beiläufig folgender:

In der Hütte des frommen phrygischen, bereits betagten Ehepaares, *Philemon* und *Baucis* hatten einst *Jupiter* und *Mercur* gastliche Aufnahme und liebreiche Bewirthung genossen. Zum Lohne dafür wurden Beide von den Göttern bei einer, die ganze Gegend vernichtenden Wasserfluth gerettet und zu Priestern eines Tempels bestellt, auch ihr Wunsch, gemeinschaftlich zu sterben, durch gleichzeitige Verwandlung in Bäume gewährt. Um diesen Stoff für die Scene brauchbar zu machen, stellte der Dichter das genannte Paar als Liebende in der Blüthe der Jugend dar, und lässt es geschehen, dass *Zeus* ihnen die Unsterblichkeit zu verleihen und sie unter die Halbgötter zu versetzen verspricht.

In dem zweiten, neun Scenen enthaltenden *Atto d'Aristeo* sang Vincenzo Caselli den Part des *Aristeo*, Sohnes des *Apollo* und der *Cyrene*; die berühmte Signora Antonia Maria Girelli-Aquillar, die Gluck bereits in Bologna bei Gelegenheit der Aufführung seiner Oper, „*Il Trionfo di Clelia*" — kennen gelernt hatte, die Rolle der *Cyrene*, einer Nymphe und Tochter des Flussgottes *Peneus*; die Signora Felicità Suardi die Partie der Nymphe *Cidippe*, Geliebten des *Aristeo*, und Gaetano Ottani den *Ati*, Vertrauten des *Aristeo*.

Der schöne Stoff der dramatischen Dichtung ist beiläufig folgender:

Als *Aristaeus*, dieser segensreiche Halbgott der Alten, der Erfinder der Bienen- und Rinderzucht, sowie des Oelbaues, einst sich in die Nymphe *Euridice*, Gemahlin des *Orpheus*, verliebt hatte, diese aber vor seinen Umarmungen floh und auf der Flucht von einer Schlange tödtlich verwundet wurde, rächten die Nymphen den Tod ihrer Genossin dadurch, dass sie dem *Aristaeus* einen Theil seiner vortrefflichen Rinderherde und alle seine Bienen zu Grunde gehen liessen. Er suchte hierauf bei seiner Mutter *Cyrene* Beistand. Diese rieth ihm, sowohl die Nymphen, als *Euridice* mit Opfern zu versöhnen und die geschlachteten Opferthiere im Walde zurückzulassen. Nach neun Tagen fand er zu seinem grossen Erstaunen, dass aus den Bäuchen der geschlachteten Rinder neue Bienenschwärme hervorflogen. Der Dichter behandelte hier jedoch vorzugsweise das Liebesverhältniss zwischen *Aristaeus* und *Cidippe*, und weist der Handlung das Thal Tempe zum Schauplatze an. Von allen diesen Stücken ist in den Mauern Wiens nichts zu finden.

Das dritte Stück war der *Atto d'Orfeo*, der hier nach Aufhebung der Eintheilung in Akte sieben aufeinanderfolgende Scenen bildete.

Darin sangen Giuseppe Millico den *Orfeo;* die Antonia Maria Girelli-Aquillar die *Euridice*, und die Felicità Suardi den *Amor*. Alle diese Tonwerke, namentlich der *Orfeo*, ernteten einen so grossen Beifall, dass sie 28 Wiederholungen erlebten und der Stadt eine ungeheure Summe eintrugen.

Als Gluck den Antrag stellte, dass man nebst den obigen Opern auch seinen „*Orfeo*" zur Aufführung bringen möchte, setzte man sich Anfangs mächtig dagegen. Der Beifall des Wiener Publikums leistete den Musikliebhabern Italiens keine hinlängliche Bürgschaft für den Werth dieses dramatischen Werkes; sie konnten nicht begreifen, wie es möglich wäre, einen Operntext zu verfassen, der besser wäre, als irgend Einer von Metastasio, und eine Musik zu schreiben, die jene eines Jomelli,

Sacchini oder Piccini übertreffen sollte. Als man dem ersten Sänger Millico die Rolle des *Orfeo* brachte, um sie für das dortige Hoftheater einzustudieren, vergoss er Thränen; denn es schien ihm, dass der *Orfeo* durchaus keine Rolle für einen *primo uomo* nach italischer Sitte wäre und dass man ihn um seinen guten Ruf bringen wolle. Unterdessen überwand Gluck auch diese Schwierigkeit, und nahm den Erfolg der Vorstellung auf sich. Nachdem Millico unter Gluck's Leitung die Rolle eingeübt hatte, schämte er sich seiner Kurzsichtigkeit, gewann damit den vollständigsten Beifall und ward dann so ganz Gluck's Freund, dass er sich entschloss, einige Jahre mit diesem in Wien zu verleben. *)

Als man in Parma nach einiger Zeit der Abwechselung wegen anstatt des „*Orfeo*" ein anderes Stück ankündigte, wurde jener mit grossem Lärmen verlangt. Die „*Armida*" von Traetta, der neben Gluck seine Vorstellungen geben sollte, wollte man gar nicht zur Aufführung gelangen lassen.

So endete Gluck's Aufenthalt in Parma, wie überall, auf das ehrenvollste, und bereicherte den grossen Tonsetzer mit Gold und neuen Lorbeerkränzen.

Der Text der zuvor beschriebenen, durch Gluck's Musik verherrlichten Stücke ist mit folgendem Titel im Druck erschienen:

„*Le Feste d'Apollo, celebrato sul Teatro di Corte nell' Agosto del MDCCLXIX. per le Auguste seguite Nozze tra il Reale Infante Don Ferdinando e la R. Arciduchessa Infanta Maria Amalia. Parma, nella stamperia Reale.*" — kl. 4, mit 5 Kupfern. In dieser Druckschrift finden sich nicht nur die Namen der Sänger, sondern auch noch andere, auf die erwähnten Stücke und deren Darstellung sich beziehende Notizen, welche hier benützt worden sind.

*) Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien besitzt in ihren Räumen ein wohlgetroffenes Oelbild dieses grossen Sängers.

Im Jahre 1769 lernte Antonio Salieri unsern grossen Tonsetzer kennen. Salieri, begierig von Jedermann, besonders von einem Künstler, wie Gluck, zu lernen, gab sich unendliche Mühe, die Gunst des letzteren zu erwerben; und als ihm dieses gelungen war, schloss er sich auf das innigste an den Meister an, und lauschte mit ehrfurchtsvoller Aufmerksamkeit jedem Worte, das aus dessen Munde ging.

Als Salieri's väterlicher Lehrer Gassmann*) nach Rom berufen wurde, um für den Carneval des Jahres 1770 dort eine tragische Oper zu schreiben, leitete Salieri indessen unter der Oberaufsicht des Vicekapellmeisters Ferrandini auf dem Wiener-Hoftheater die Proben. Boccherini, ein Tänzer eben dieses Theaters und zugleich Dichter, hatte mit Hilfe des Herrn von Calzabigi die komische Oper: „*Le Donne letterate*" verfasst, und für den Kapellmeister Gassmann bestimmt. Calzabigi rieth ihm, diese Arbeit lieber dem jungen Salieri anzuvertrauen, der, ein Anfänger in der Composition, wie er (Boccherini) in der Dichtkunst, sich leichter mit ihm verständigen würde. Und so geschah es. Als die Oper, an welcher Salieri seine ersten Sporen versucht, und mit rastloser Thätigkeit und vieler Liebe gearbeitet hatte, der Vollendung nahe war, hatte der Impresario eben eine Oper in die Scene gesetzt, die „*alle terre*" gegangen war. Dieser sah sich daher genöthigt, derselben schnell ein anderes neues Werk folgen zu lassen. Calzabigi, der von dem, was Salieri bereits vollendet hatte, in seiner Wohnung eine kleine Probe zu hören wünschte, lud den jungen Tonsetzer zu sich ein; und dieser begab sich mit seinem Dichter und den fertigen Gesangstücken dahin. Salieri stutzte nicht wenig, auch den Impresario und die Kapellmeister Gluck und Scarlatti dort zu finden, glaubte aber, sie wären bloss aus Neugierde gekommen, und freute sich ihrer Gegenwart ungemein. Salieri sang und spielte, und Gluck und Scarlatti sangen mit ihm in den mehrstimmigen Sätzen.

*) S. „Mosel." Ueber das Leben und die Werke des Anton Salieri. Wien 1827. 8. S. 30. 45 u. 75.

Gluck zeigte sich gleich Anfangs mit Salieri's Arbeit zufriegen; Scarlatti, der von Zeit zu Zeit kleine grammatische Compositionsfehler rügte, lobte gleichwohl im Ganzen jedes Gesangsstück, und beide Meister sagten am Schlusse dem Impresario, dass, wenn Salieri das noch Fehlende bald zu Stande bringen wollte, man die Oper unverzüglich einstudiren und aufführen könnte, indem, wie Gluck sich äusserte, das Werk hinreichend sei, dem Publikum Vergnügen zu machen.

Die Oper gefiel und Salieri's Glück war gegründet.

Von nun an unterbreitete Salieri jedes seiner Werke dem Urtheile Gluck's, wenn dieser in Wien zugegen war; und daher kam es, dass, da Gluck's freundlicher Rath und Beistand zur Vortrefflichkeit der Opern Salieri's Manches beitrug, auch dessen Einfluss in den Arbeiten des Letzteren auffällig wahrgenommen wird. So viel ist jedoch gewiss, dass die Behandlung des Textes, besonders jene der instrumentalischen Recitative, die Art der Begleitung und der scenische Bau der ernsten Opern desselben völlig im Geiste Gluck's sind, welcher Geist sich auch in jedem der folgenden Werke Salieri's auf das erfreulichste beurkundet hat; denn gleiche Liebe zur dramatischen Kunst und gleiche Ansichten von dem Wesen derselben knüpften das Band der Freundschaft immer enger zwischen Salieri und Gluck, der jenen sowohl seines aussergewöhnlichen Talentes, als seiner heiteren Gemüthsart wegen ungemein lieb gewann und ebenso mit dem grössten Vertrauen beehrte.

Nach dieser Periode künstlerischer Thätigkeit lebte Gluck, dessen Talente von den einsichtsvollsten und gebildetsten Männern Deutschlands und Italiens hoch bewundert wurden, einige Jahre hindurch in philosophischer Ruhe. Sein Haus war der Sammelplatz aller Freunde des guten Geschmacks und kein Fremdling, der sich mit den Merkwürdigkeiten der Kaiserstadt vertraut machen wollte, versäumte es, den grossen Meister

zu besuchen, wenn ihm dieses auf irgend eine Art ermöglicht wurde.

Gluck war indessen nur scheinbar unthätig; denn er setzte in dieser Zeit verschiedene Lieder und Oden von Klopstock, ja sogar einzelne Scenen aus dessen „*Hermannsschlacht*“ in Musik, und bereitete sich, da er durch die Erfolge seiner letzteren Opern keineswegs zufrieden gestellt war, zu einem Werke vor, das seine musikalisch-dramatischen Ideen noch vollkommener, als die bereits von ihm in's Leben getretenen Schöpfungen aussprechen sollte. Er war der Meinung: ein musikalisches Trauerspiel, dessen Rollen von Sopransängern vorgetragen würden, könne weder eine vollendete Täuschung, noch eine genügende theatralische Wirkung hervorbringen; er sah ferner ein, dass er seine Gedanken über die Wirkung dramatischer Musik, die hauptsächlich darin bestand, dass die Musik die Situationen nur verstärken, nicht aber sich von den Intentionen des Dichters trennen soll, niemals in ihrer ganzen Vollkommenheit auszuführen vermöge, wenn er dazu nicht ein vortreffliches tragisches Gedicht, ein prachtvolles Theater, gewiegte und verständige Schauspieler, die mit der Kunst des Gesanges zugleich ein wahres, edles und seelenvolles Gebärdenspiel verbänden, kurz, alle jene Eigenschaften fände, die er lediglich auf dem Pariser Operntheater vereinigt anzutreffen wähnte. Er glaubte demnach, dass nur die französische Bühne ganz geeignet wäre, seine Absichten zu verwirklichen.

Gluck unterredete sich desshalb mit einem feinen, kunstsinnigen Franzosen, damals *Attaché* der königlich französischen Gesandtschaft am kaiserlichen Hofe; es war der Herr Bailly Du Rollet, der Gluck's Bekanntschaft schon vor Jahren in Rom gemacht, und nun in Wien die besten Opern des grossen Meisters gehört hatte. Dieser geistreiche Kenner des gesammten Theaterwesens wurde, ungeachtet seiner Vorliebe für die französische Musik, von den Ideen Gluck's auf das lebhafteste berührt. Er fasste sie mit Scharfsinn und Eifer auf und wählte dazu, im Einverständnisse mit dem grossen Tonsetzer, die „*Iphigénie en Aulide*“ von Racine, worin, seiner Meinung

nach, die mächtigen Eindrücke des wahren Trauerspiels mit den grossartigen Wirkungen einer leidenschaftlichen dramatischen Musik und dem Schauwerke des lyrischen Dramas vereinigt werden könnten. Der Herr Bailly nahm diese Arbeit sogleich in Angriff, schied alle überflüssig scheinenden Scenen und Stellen aus dem genannten Trauerspiele, drängte die Handlungen zusammen, gab dem Stücke die, einer Oper unerlässliche Einrichtung und überlieferte es in dieser Verwandlung dem Ritter von Gluck, der sogleich alle weiteren Geschäfte beseitigte, und den neuen Gegenstand mit aller Anstrengung seines Geistes durchdachte, dann seinen Plan dazu entwarf, und endlich das Werk ausarbeitete, wobei er sich die Benutzung der Vorzüge der französischen Rameau'schen im ausdrucksvollen Gesange bestehenden Musik, soweit sie sich mit der dramatischen und deklamatorischen Wahrheit vereinbaren liess, und die Bereicherung der Instrumentalpartie eben so weise und zweckmässig zur Pflicht machte, als früher schon in Italien und Wien das allmählige Entfernen alles Ueberflüssigen. So ward ein neues grosses Meisterstück der Tonkunst ins Leben gerufen.

Gluck hatte jedoch die ganze Schöpfung erst nur im Geiste vollendet und davon einige der vorzüglichsten Scenen niedergeschrieben, die er in Gegenwart des Herrn Bailly, dann auch vor dem kaiserlichen Hofe und einigen andern hohen Kennern und Kunstfreunden mit grossem Beifalle vortrug.

Zehnter Abschnitt.

Dr. Burney in Wien. (1772.)

So weit war Gluck mit seiner ersten französischen Oper gekommen, als der rühmlichst bekannte englische Doktor der Tonkunst, Charles Burney, nach Wien kam. Es war am 30. Tage des Monats August im Jahre 1772.

Ausgestattet mit zahlreichen Empfehlungsbriefen an verschiedene hier lebende ausgezeichnete Männer, besonders an den damaligen grossbrittanischen Botschafter am kaiserlichen Hofe, Viscount Stormont, ward es dem gelehrten Musiker leicht, dieselben, vorzüglich aber den vortrefflichen Dichter Metastasio, den Kapellmeister Hasse und Andere, deren Bekanntschaft ihm das meiste Interesse einflösste, vorzüglich aber den Ritter von Gluck, dessen Ruhm schon längst nach Albion gedrungen war, genau kennen zu lernen. *)

Schon damals, meldet Burney, gab es in Wien zwei musikalische Partheien; Metastasio und Hasse standen an der Spitze der Einen, Calzabigi und Gluck an der Spitze der Andern. Beide waren insofern einander gegenübergestellt, dass die erste Parthei alle Neuerungen verwarf, als Schwärmerei betrachtete, felsenfest der alten Form des musikalischen Dramas anhing und sowohl für den Dichter als für den Tonsetzer eine gleich gespannte Aufmerksamkeit von dem Zuhörer in Anspruch nahm, für den Dichter rücksichtlich der Recitative und des erzählenden Theils, für den Musiker hinsichtlich seiner Arien, Duetten und Chöre. Die zweite Parthei sah auf dramatische Wirkung, richtig gezeichnete Charaktere, Einfalt in der dichterischen Sprache und musikalische Ausführung, und vermied Alles, was sie in der Poesie der Andern blumenreiche Schilderungen, überflüssige Gleichnisse und frostige Moral, in der Musik aber langweilige Vor-, Zwischen- und Nachspiele, und gedehnte Gurgeleien nannte. Diesem zufolge war das Streben des Ritters von Gluck ausschliesslich dahin gerichtet, die Musik zu vereinfachen, und, anstatt mit gränzenloser Erfindungskraft die eigensinnigsten Schwierigkeiten hervorzubringen und seine Melodien mit buhlerischen Zierrathen zu verbrämen, wendet er Alles an das Streben, seine Muse keusch und nüchtern zu erhalten.

Seine drei Opern „*Orfeo,*" „*Alceste*" und „*Paride,*" die weit weniger Schwierigkeit in Hinsicht der Ausführung, wohl

*) Siehe Burney's Tagebuch seiner musikalischen Reisen. 2. Bd.

aber viele in Beziehung auf den Ausdruck enthalten, liefern davon die sprechendsten Beweise.

Um dieselbe Zeit hatte er den Plan zu einer neuen Ode auf den St. Cäcilia's-Tag, der eben so viel Genie als Urtheilskraft verräth, einem gewandten Dichter angegeben. Lord Cowper liess kurz zuvor Dryden's, von Haendel in Musik gesetzte Ode in Florenz zur Aufführung bringen; allein, man hatte Haendel's Tönen italische Worte unterlegt, welche sylbenweise gebildet waren, um die Musik so unverändert als möglich zu erhalten. Diese zärtliche Hochachtung für den Tonsetzer wurde jedoch dem Dichter so nachtheilig, dass Dryden's herrliche Worte in der erbärmlichen Uebertragung nicht nur ganz unpoetisch, sondern auch völlig unverständlich wurden. Eben diese Musik war bald nachher auch in Wien mit derselben Wortunterlage zur Aufführung gekommen, und manche Stellen darin hatten, trotz des sinnlosen Textes, dennoch grossen Beifall geerntet. Gluck, voll Verehrung für die Gedanken des grossen englischen Dichters, wünschte über eben diesen Gegenstand, jedoch nach einem ganz andern Plan, eine Ode zu haben, welche so viele Stellen als möglich von dem Originale beibehielte: denn er war der Meinung, ein Gedicht von solchem Umfange könne nach der Tonsetzweise seiner Zeit keineswegs von Einer Person abgesungen werden; und da Dryden's Ode ganz zur erzählenden Gattung gehört, so scheine es unschicklich, sie bei der Aufführung unter mehrere zu vertheilen. Er wünschte sie demnach in die Form eines Dramas, in welchem die singenden Personen ihre verschiedenen Leidenschaften auszudrücken Gelegenheit fänden, umgegossen zu sehen. Ein Dichter entsprach Gluck's Ansinnen in folgender Weise: das Drama beginnt mit einem Bacchusfeste, wobei *Alexander* und *Thais* zugegen sind. Diese vereinigen sich, den *Timotheus* rufen zu lassen, damit er den Zauber seines Gesanges in ihrer Gegenwart entfalte. Ehe dieser jedoch anlangt, äussern der Held und seine Geliebte die verschiedensten Ansichten über des Sängers Kunst. *Thais* achtet diese nicht so gross, als seinen Ruf; *Alexander* aber behauptet, sie sei grösser als sein Ruhm. Der Streit belebt den Dialog und

ergötzt den Zuhörer so lange, bis der Künstler selbst erscheint, und den Krieg von Troja singt. Nun wird *Alexander* dergestalt gerührt und begeistert, dass er in jene lauten, uns durch die Geschichte bekannten Klagen ausbricht, dass er nämlich nicht, wie Achilles, einen Homer habe, der seine Thaten verewige. —

Diese Art Cantate, deren Theile Gluck selbst unter einander verbunden hatte, brachte bei der Aufführung eine überaus grosse Wirkung hervor. Nur Gluck war noch nicht zufrieden gestellt; er vermisste die Handlung und das scenische Spiel, und wünschte wiederholt, ein Dichter möchte diesen Stoff zum Vorwurf einer Oper wählen.

Eine Gräfin von Thun, die den Dr. Burney im Hause des englischen Botschafters kennen gelernt hatte, suchte des Ersteren Bekanntschaft mit Gluck zu vermitteln. Sie schrieb desshalb ein Briefchen an diesen, und Gluck ertheilte darauf in seiner Weise eine sehr artige Antwort: denn der grosse Tonsetzer war, wenn er wollte, ein wahrer Dragoner (wie sich Burney ausdrückt), vor dem Jedermann erzitterte.

Der Besuch war für den Tag angenommen. Um fünf Uhr brachte Lord Stormont's Wagen ihn selbst, die Gräfin von Thun und den englischen Doktor nach dem sehr geräumigen und geschmackvoll eingerichteten Wohnsitze, den der Ritter von Gluck damals am Rennwege auf der Landstrasse*) unweit der Sankt-Marxer Linie besass, und dessen Annehmlichkeiten von einem schönen dazu gehörigen Garten erhöht wurden. Herr und Frau von Gluck und deren Nichte, Marianna, die das Ehepaar an Kindes Statt angenommen hatte, empfingen die Gäste. Gluck sprach, sang und spielte, wie

*) Der Rennweg ist eine sehr lange Gasse der Vorstadt Landstrasse in Wien.

später die Frau Gräfin von Thun sich äusserte, mehr, als sie sich jemals zu erinnern wusste. Er begann damit, den Gesang seiner dreizehnjährigen Nichte in zwei der besten Scenen aus seiner Oper „*Alceste*" auf dem Flügel zu begleiten. Dieses Fräulein, eine Schülerin des berühmten Sopransängers Millico, war mit einer starken, wohltönenden Stimme begabt und sang mit Geschmack, Empfindung und Ausdruck die schwierigsten Stücke. Nach obigen Scenen trug sie noch verschiedene Gesänge von andern Meistern und Schreibarten, namentlich von Traetta vor. Man versicherte den englischen Doktor: dieses Fräulein lerne erst seit zwei Jahren eigentlich singen, was Jenen, in Rücksicht der, von ihr bereits erreichten hohen Stufe der Vollkommenheit, in Staunen versetzte. Ihr Oheim hatte ihr den ersten Unterricht ertheilt, sie aber in einem Anfalle von übereilter Verzweiflung wieder aufgegeben. Da hatte nun der Sänger Millico, welcher den Ritter Gluck vor drei Jahren von Parma nach Wien begleitet hatte, in dem Mädchen sogleich die Entdeckung gemacht, dass ihre Stimme höchst bildungsfähig, sie selbst aber sehr gelehrig sei. Millico erbat sich die Erlaubniss, die Kleine, wenn auch nur auf einige Monate in seinen Unterricht zu nehmen, und zu sehen, ob es sich der Mühe lohne, bei ihrer musikalischen Weiterbildung zu verharren: denn der Sänger bemerkte ganz richtig, dass das über sie ausgesprochene ungünstige Urtheil mehr in der Ungeduld und Heftigkeit ihres Oheims, als in dem Mangel an Fähigkeit des lieblichen Kindes seinen Grund habe. Ihre schöne Singweise rechtfertigte nicht allein die Klugheit und Einsicht des Sängers Millico, sondern auch die Vortrefflichkeit seiner Lehrmethode: denn Marianna hatte seinen Ausdruck und Geschmack so wohl begriffen und sich angeeignet, dass keine Spur der Nachahmung in ihrem Gesange wahrzunehmen war, ja, dass derselbe lediglich ihrer eigenen Empfindung zu entquellen schien. Die Art ihres Singens hatte, da die Grazien sich noch dazu gesellten, bei ihr einen noch unwiderstehlicheren Reiz, als bei Millico selbst.

Fräulein von Gluck war schmächtigen Wuchses und zarter

Leibesbeschaffenheit; sie fühlte daher das, was sie sang, so tief innig, dass man für ihre Gesundheit besorgt hätte seyn müssen, wenn sie genöthigt gewesen wäre, ihre Kunst zum Lebensunterhalte zu wählen. *)

Als das Fräulein geendet hatte, liess Gluck, von den Schmeichelworten der geistreichen und liebenswürdigen Frau Gräfin von Thun gewonnen, sich herbei, verschiedene der besten Scenen aus seinen Opern selbst zu singen. Mit so wenig Stimme, als er noch hatte, wusste er die Gesellschaft doch auf das angenehmste zu unterhalten, ja sogar in einem hohen Grade zu entzücken, weil er den Mangel an Stimme (denn er war bereits 58 Jahre alt) durch den Reichthum seiner Begleitung, durch sein Feuer, seinen treffenden Ausdruck und durch die Heftigkeit im Vortrage des Allegro dergestalt ersetzte, dass seine klanglose Stimme ein Fehler wurde, den man bald gänzlich vergass. Er war übrigens in so guter Laune, dass er seine Oper „*Alceste*" fast ganz durchging, auch viele andere vortreffliche Stellen aus seinem „*Paride*," und endlich noch aus seiner neuen französischen, nach Racine's „*Iphigénie*" bearbeiteten Oper vortrug, wovon er nur wenige Nummern niedergeschrieben, das Ganze jedoch in seinem Kopf bereits so vollkommen ausgearbeitet hatte, dass er, von seinem bewunderungswürdigen Gedächtnisse unterstützt, dieselbe so fertig sang, als läge die Partitur vor ihm auf dem Pulte.

Ueber Gluck's Genius fällt der englische Doktor folgendes Urtheil:

„An Erfindung, zumal in der dramatischen Malerei und theatralischen Wirkung kommt ihm weder ein lebender, noch verstorbener Tonsetzer gleich. Er studiert ein Gedicht zuerst

*) Fräulein Marianna von Gluck war die Tochter einer Schwester des Tonsetzers, die mit einem kaiserlichen Husaren-Rittmeister in dem damaligen Bethlen'schen Regimente, Namens Claudius Hedler, verehlicht war. Marianna wurde im Jahre 1759 geboren, und starb im Jahre 1776 an den Blattern. Sie war mit Gluck das erste Mal in Paris und hatte zum öfteren vor der Königin Maria Antoinette gesungen. Mehrere Dichter feierten sie in ihren Liedern.

lange, ehe er zum Tonsatze schreitet; er erwägt genau die Verhältnisse der Theile zu einander, wie auch die Grundlage eines jeden Charakters, und strebt mehr dem Gefühl und Verstande zu genügen, als dem Ohre zu schmeicheln. Darum ist Gluck nicht nur ein Freund der Dichtkunst, sondern er ist selbst ein Dichter. —

„Stände ihm für den Ausdruck seiner Gedanken eine ausreichendere Sprache, als die Sprache der Töne zu Gebote, er würde ein eben so grosser Dichter geworden seyn; und doch wird diese Sprache, so wie sie ist, unter seiner Bearbeitung eine überaus reiche, körnige, zierliche und nachdruckvolle. Selten kann man eine Arie aus ihrer Stelle nehmen und vereinzelt mit grosser Wirkung vortragen: denn das Ganze bildet eine Kette, wovon ein abgelöstes Glied seine wahre Bedeutung verliert." —

Später heisst es noch:

„Wenn aber Gluck in seiner Cantilene die einfache Natur studiert, so ist er doch in seiner Begleitungsweise zuweilen nicht nur gelehrt, sondern darin noch mehr als Dichter — er ist Maler. Seine Instrumente malen sehr oft den Gemüthszustand des Singenden und verleihen den Leidenschaften die lebhafteste Färbung." —

Ein so glänzendes und zugleich wahres Lob, das rühmlichste, das man der dramatischen Musik zollen kann, erhält aus der Feder eines entschiedenen Anhängers der damaligen italischen, mit Gluck's Art zu setzen im geraden Gegensatze stehenden Musik ein desto grösseres Gewicht.

Weiter äussert sich der englische Doktor: „Wenn es den Verfechtern der alten französischen Musik möglich ist, irgend eine andere Musik, als die eines Lully und Rameau, mit Vergnügen zu hören, so muss es die „*Iphigénie*" seyn, in der sich Gluck dem Nationalgeschmacke der Franzosen, ihrem Styl und ihrer Sprache so weit angeschmiegt hat, dass er dem Einen oft nachahmt, und den andern in sich aufgenommen zu haben scheint."

Doktor Burney erinnerte Gluck an seine im Jahre 1746

in England allgemein beliebt gewordene Arie: „*Bassarena il mesto ciglio,*“*) — und gewann ihn dahin, dass dieser nicht allein die genannte Arie, sondern auch noch andere seiner frühesten und besten Lieblingsarien vortrug. Gluck legte Burney das Geständniss ab, dass England ihn zuerst auf den Gedanken geleitet habe, bei seinen dramatischen Schöpfungen nur dem Studium der Natur zu folgen. Es war ein ungünstiger Zeitpunkt, als er nach London kam; Haendel stand damals auf dem Höhenpunkte seines Ruhmes, und Niemand war geneigt, etwas Anderes, als die Tonschöpfungen dieses Giganten zu hören. Dazu kam noch, dass die Rebellion ausbrach und alle Fremden für staatsgefährlich gehalten wurden. Das Opernhaus war auf Befehl des Lord Oberkammerherrn verschlossen, und Lord Middlesex brachte es nur mit Mühe dahin, dass das Theater für das politische, den Zeitumständen angepasste Drama: „*La Caduta de' Giganti*“ wieder geöffnet wurde. An dieses Stück hatte sich Gluck nur mit Angst und Zittern gewagt, da er so wenig Freunde in England hatte und einen Auflauf des Pöbels fürchtete, weil nur Fremde und Papisten in dieser Oper beschäftigt waren. Gluck studierte den Geschmack der Engländer und lenkte seine ganze Aufmerksamkeit auf das, was die Zuhörer am meisten ansprach, und da er wahrnahm, dass die einfachsten Stellen die meiste Wirkung hervorriefen, so war er später bemüht, mehr in natürlichen Tönen der menschlichen Empfindungen und Leidenschaften für die Singstimmen zu schreiben, als den Liebhabern tiefer Wissenschaft und den Freunden grosser Schwierigkeiten zu schmeicheln. Es ist daher bemerkenswerth, dass bereits die meisten seiner früheren Arien das Gepräge der Einfachheit haben, und dass jene Zusätze, welche die Herren Bach und Guglielmo sich bei ihrer ersten Aufführung des Gluck'schen „*Orfeo*“ in London erlaubt hatten, zwar in ihrer Weise vortrefflich waren, aber dennoch, als eine fremdartige Zugabe, auf die Einfachheit des Styls und die Charakte-

*) Aus dessen Oper „*Artamene.*“ —

ristik des Ganzen, die bei den Wiener Aufführungen so allgemeine Bewunderung hervorriefen, höchst störend einwirkten.

Ein solches Urtheil über unsern Gluck wird gewiss jeder Kunstrichter fällen, der, ein treuer Priester der Wahrheit, jenen breiten Weg niemals betreten hat, auf dem die, vom Partheigeiste geleitete Afterkritik in jedem Lande so gerne wandelt.

Dr. Burney kam mit der Familie Gluck zwei Tage darnach bei Lord Stormont zusammen, wo eine auserlesene Gesellschaft bereits versammelt war. Nach den mannigfaltigsten Gesprächen über verschiedene Gegenstände, die während der Tafel und nach deren Aufhube gewechselt wurden, kam auch die Tonkunst an die Ordnung. Da erzählte unser Tonsetzer, unter andern, wie viele Mühe es ihm gekostet habe, bei den Proben der ersten seiner wahrhaft dramatischen Arbeiten, des „*Orfeo*," sowohl die Sänger als Instrumentisten nach seinem Sinne zu lenken; dass diese Oper auch bei der Krönung des römischen Königs zu Frankfurt mit hohem Beifalle aufgenommen worden sei, und nur der Kaiserin-Königin nicht habe gefallen wollen: allein, als Ihre Majestät Jedermann bei Hofe davon mit Lobe sprechen hörte und fand, dass diese Oper der allgemeine Gegenstand der Unterredungen war, habe sie beschlossen, dieselbe noch einmal anzuhören. Die erhabene Frau äusserte nun ihren, wenn auch etwas verspäteten Beifall dadurch, dass sie dem Dichter Calzabigi einen Brillantring, und dem Ritter von Gluck eine Börse mit hundert Dukaten verehrte. Noch erzählte der Ritter, dass, als vor einigen Jahren eines Tages auf dem churpfälzischen Theater zu Schwetzingen eine komische Oper von seiner Komposition gegeben wurde, der Churfürst ein so grosses Wohlgefallen daran gefunden habe, dass er entzückt ausrief: „Mich deucht, Gluck habe verdient, für seine Mühe einen guten Trunk zu bekommen" — und zugleich den Befehl ertheilte, dass dem Tonsetzer ein Fass des vortrefflichsten Rheinweines zugesendet werde.

Fräulein von Gluck sang auch bei Lord Stormont, weil die hier versammelte Gesellschaft sie zu hören wünschte. Sie that es, zuweilen bloss mit der Begleitung ihres Oheims auf

dem Flügel, zuweilen auch mit mehreren Instrumenten, in so vortrefflicher Weise, dass Dr. Burney einen besseren Gesang in dieser Welt für unmöglich hielt. Sie trug zur allgemeinen Bewunderung ganze Scenen aus den Opern ihres Oheims vor, in denen die Musik so wahrhaft dramatisch, malerisch und ausdrucksvoll war, dass, da die Vokalmusik unstreitig den ersten Rang einnimmt, weil nur sie die Stimme der Leidenschaft und der Ruf der Natur ist, der Tonsatz des Ritters von Gluck und der Gesang seiner Nichte diesen Begriff völlig erschöpften. In einigen Scenen grossen Missgeschickes, worin das menschliche Herz von gehäuften Leiden erdrückt wird; wo „Schauder auf Schauder" folgen, wird Gluck weit über die Schranken eines gewöhnlichen Talentes hinweggetragen; da gibt er den Leidenschaften eine so kräftige Färbung, eine so eindringliche Sprache, dass man in ihm zugleich den Dichter, den Maler und den Tonkünstler erkennen muss. Er scheint in der Musik ein Michelangelo zu seyn, und ist in der Schilderung der schweren Lagen und Stellungen der Seele eben so glücklich, wie der Maler in der Darstellung der Lagen und Stellungen des Körpers. Wohl mag der Ausdruck der Leidenschaften gemeinen Zuhörern nicht selten zu stark erscheinen, allein:

„Il échappe souvent des sons à la douleur
Qui sont faux pour l'oreille, et sont vrais pour le coeur."
(In solchen Tönen klaget oft der Schmerz
Die falsch nur sind für's Ohr, doch wahr für's Herz!)
Dorat.

Zwischen den Gesängen dieses entzückenden Konzertes hörte Dr. Burney noch einige von Jos. Haydn's lieblichen Quartetten von den ausgezeichnetsten Instrumentisten, deren Namen noch heut' zu Tag einen guten Klang haben, mit möglichster Vollkommenheit ausführen. Ihre Namen sind: Starzer, erste Violine, Ordonnez, zweite Violine, der Graf von Brühl, Viola, und der Vater des vor wenigen Jahren verstorbenen Vice-Hofkapellmeisters Joseph Weigl Violoncello. Die Gesellschaft war über Alles, was sie zu hören bekommen hatte, von einem so hohen Enthusiasmus ergriffen, dass zwi-

schen den Aufführenden und Zuhörern ein Wettstreit entstand, welche von beiden Partheien am meisten gerührt habe, und welche am meisten gerührt worden sei.

Als der englische Doktor endlich von Gluck Abschied nahm (es war am 11. September, Vormittags um 11 Uhr), traf er ihn noch, wie ein wahres Genie, in den Federn. Frau von Gluck entschuldigte ihn zwar, dass er oft spät in die Nacht hinein zu schreiben pflege, und desshalb am Morgen zu seiner Erholung etwas länger das Bett hüte: als aber Gluck selbst zum Vorschein kam, brachte dieser keine so gute Entschuldigung vor, sondern gestand ganz offen seine Trägheit: „*Je suis un peu poltron ce matin!*“ —

Auch die Nichte war noch nicht sichtbar, und die Tante sagte zu deren Rechtfertigung, sie habe ihrer geschwächten Brust wegen ihr den Morgenschlummer angerathen.

Gluck und Burney hielten noch eine lange Unterredung über musikalische und dramatische Wirkungen, besonders über jene, die seine Oper „*Orfeo*“ hervor gebracht hatte, als diese im Jahre 1762 in Wien zum ersten Male gegeben, später in Parma und Bologna wieder auf das Theater gebracht worden war.

Ehe die beiden Tonkünstler sich in freundschaftlicher Weise trennten, gab Gluck dem Engländer Abdrücke seiner Opern „*Alceste*“ und „*Paride*“ und versprach ihm am folgenden Morgen noch eine Abschrift seines Balletes „*Don Juan*“ zu übersenden.

Elfter Abschnitt.

Fortsetzung der dritten Kunstperiode Gluck's. Gluck in Paris (1775). Die Oper „Iphigénie en Aulide."

Herr Bailly Du Rollet, von Gluck's Tonschöpfung entzückt, schrieb sogleich an Herrn D'Auvergne, Einen der Direktoren der grossen Oper in Paris, einen Brief, worin er ihm den Vorschlag machte, den berühmten Tonsetzer aufzufordern, dass er seine neue Oper der königlichen Akademie der Musik zur Aufführung überlasse. Dieses für Gluck's Ruhm höchst wichtige Schreiben ist folgendes: *)

„Schreiben an Hrn. D.** Einen der Direktoren der Oper zu Paris.

„Wien in Oesterreich, den 1. August 1772." —

„Mein Herr!"

„Die Hochachtung, welche Ihren ausgezeichneten Talenten und Ihrem anerkannten vortrefflichen Charakter gebührt, hat mich bestimmt, Ihnen mitzutheilen, dass der, in ganz Europa rühmlichst bekannte Ritter von Gluck eine französische Oper gesetzt hat, deren Darstellung auf dem Pariser Operntheater er sehnlichst wünscht.

„Nachdem dieser grosse Mann mehr als vierzig italische Opern, die auf allen Bühnen, wo diese Sprache Geltung findet, mit dem grössten Beifall gekrönt worden sind, zu Tage gefördert hat, ist er durch ein reifliches Studium der besten Werke der Alten und Neuern, und durch ein tiefes Nachdenken über seine Kunst zur Ueberzeugung gelangt, dass die Italiener in ihren

*) S. „*Mémoires pour servir à l'histoire de la Révolution opérée dans la Musique par M. le Chevalier Gluck. A Naples et à Paris*, 1781. 8. p. 4—7. und: deutsch von J. G. Siegmeyer, mit dem Titel: Ueber Gluck und seine Werke. Briefe von ihm und andern berühmten Männern seiner Zeit etc. Aus dem Französischen. Berlin, 1823. gr. 8. S. 4—7.

theatralischen Schöpfungen sich von dem wahren Wege der Kunst weit entfernt haben, und dass nur die französische Gattung die wahre dramatisch-musikalische sei, und — sollte diese bis jetzt noch nicht die höchste Stufe der Vollkommenheit erreicht haben, — es weniger den Talenten der wahrhaft achtbaren französischen Musiker zugeschrieben werden müsse, als den Verfassern ihrer Gedichte, die, mit den wahren Beziehungen der Tonkunst unbekannt, in ihren Erzeugnissen den Geist dem Gefühle, die Galanterie den Leidenschaften, die Anmuth und den Farbenschmelz der Erhabenheit des Styles und der Handlung vorgezogen haben. Als nun Gluck nach diesen Betrachtungen seine Gedanken einem Manne von Geist, Talent und Geschmack mitgetheilt hatte, war er so glücklich, von demselben zwei italische Dichtungen zu empfangen, die er auch in Musik setzte. Sie wurden auf den Theatern in Wien, Parma, Mailand, Neapel, u. s. w. von ihm zur Aufführung gebracht, ernteten überall einen fast unglaublichen Beifall und bewirkten in dieser Gattung, selbst in Italien, eine förmliche Umwälzung. Eine dieser, während des letzten Winters in Gluck's Anwesenheit zu Bologna gegebenen Opern*) lockte mehr als zwanzig tausend neugieriger Fremden dahin, und trug der Theater-Direktion gegen 80,000 Dukaten ein.

„Durch eigene Erfahrung belehrt, glaubte Gluck zu bemerken, dass die italische Sprache wegen der häufigen Wiederholung ihrer Vokale zwar mehr als jede andere geeignet sei, sogenannte Passagen auszudrücken, aber bei weitem nicht die Klarheit und die Kraft des französischen Idioms in sich fasse, ja, dass der Vortheil, den wir der ersteren eingeräumt haben, auf die wahre Gattung der dramatischen Musik sogar zerstörend wirke, weil in ihr jede Passage höchst zweckwidrig sei, oder wenigstens den Ausdruck schwäche.

„Nach diesen Bemerkungen musste Gluck die gewagten Behauptungen Einiger der berühmtesten Schriftsteller, welche die französische Sprache zu grossen musikalischen Schöpfungen

*) Es war „Orfeo."

für untauglich erklärten, als unwahr und unwürdig zurückweisen. Und wer kann über diesen Gegenstand wohl ein richtigeres Urtheil fällen, als eben Gluck, der, im Besitze beider Sprachen, die französische — obschon ungewandt im Sprechen — dennoch gründlich versteht, weil er durch das emsigste Studium alle ihre Feinheiten und selbst ihre Prosodie kennen gelernt und, besonders über die letztere, die tiefsten Beobachtungen angestellt hat. Auch hat er seit langer Zeit seine Talente in beiden Sprachen und in verschiedenen Gattungen der Schreibart versucht, und, bei einer gelegenheitlich vorgenommenen, gemeinschaftlichen Zusammenstellung, wo beide gleich anwendbar waren, seine Erwartung bestätiget gefunden. Es waren dieses Versuche, welche seinen Genius zu einem weit richtigeren Urtheil leiteten, als das Ohr und der Geschmack, obwohl im Gebiete der Kunst diese Organe einer steten Uebung unterworfen sind. Dennoch wünschte er seine Meinung über die musikalischen Vortheile der französischen Sprache durch die That zu rechtfertigen; und dieses geschah recht bald, indem der Zufall ihm die französische Oper „*Iphigénie en Aulide*," worin er Alles, was er suchte, zu finden glaubte, in die Hände spielte.

„Der Verfasser, oder eigentlich Herausgeber dieser Dichtung ist dem Dichter Racine mit ziemlicher Genauigkeit gefolgt: denn er wollte dessen Tragödie als Oper bearbeiten; um aber diesen Zweck zu erreichen, sah er sich in die Lage versetzt, die Handlung zusammenzuziehen und die Episode des *Euriphile* zu streichen. Im ersten Akte setzte er an des Vertrauten Stelle den *Calchas*; dadurch gewann die Vorstellung eine desto grössere Lebhaftigkeit und Einheit, und die Katastrophe wurde beschleunigt. Das Interesse litt durch diese Aenderung keineswegs, ja das Stück behielt denselben Zusammenhang, wie wir ihn in Racine's Trauerspiele kennen. Da nach Hinweglassung der gedachten Episode die Auflösung der Racine'schen Dichtung in der Oper nicht beibehalten werden konnte, so wurde die Handlung am Schlusse, der besseren Wirkung wegen, geändert, wozu sowohl die griechischen Tragiker, als Racine selbst in dem Vorworte zu seiner Tragödie, den Anstoss gegeben hatten.

„Die Oper zerfällt in drei Akte, eine Eintheilung, die mir als die günstigste für eine Gattung schien, deren Handlung einen raschen Gang erfordert. Man hat, ohne dem Stücke Gewalt zu thun, in jedem Akt ein, dem Inhalte angemessenes, glänzendes Divertissement in der Weise angebracht, dass die Handlung dadurch nur gehoben und vervollkommnet wurde: man hat auch dafür gesorgt, die Lage der Handlung und die Charaktere so einander entgegen zu setzen, dass sie eine pikante und nothwendige Abwechselung gewähren, welche die Aufmerksamkeit der Zuschauer ununterbrochen fesselt, und das Interesse der Handlung durch die ganze Zeit des Stückes lebendig erhält. Ohne seine Zuflucht zu Maschinen zu nehmen und grosse Kosten zu verursachen, hat man Mittel gefunden, dem Auge ein edles und prachtvolles Schauspiel zu bereiten. Ich glaube kaum, dass eine neue Oper jemals in die Scene gesetzt worden ist, die so wenig Geldmittel in Anspruch nimmt und doch ein überaus glänzendes Schauspiel gewährt.

„Der Verfasser des Stückes, dessen Vorstellung, mit Einschluss der Divertissements, nicht über zwei und eine halbe Stunde dauern dürfte, hat es sich zur Pflicht gemacht, Racine's Gedanken, ja selbst dessen Verse beizubehalten, in so weit es die Oper, die sich vom Trauerspiele wesentlich unterscheidet, zulassen möchte. Die Verse schmiegen sich dem Inhalte so innig an, dass man zwischen der Schreibart Beider kaum einen Unterschied bemerkt. — Die Wahl der „*Iphigénie en Aulide*" erscheint mir demnach so glücklich, dass ihr Bearbeiter auf eine gute Wirkung seines Unternehmens sicher rechnen kann, und dass er für den Verlust aller Eigenthümlichkeit durch die Gewissheit eines glänzenden Erfolges hinlänglich entschädigt werden wird.

„Schon Gluck's Name würde mich entschuldigen, viel von der Musik dieser Oper zu sprechen, wenn das Vergnügen, das ich bei mehreren Wiederholungen empfand, mir zu schweigen erlaubte: denn dieser grosse Mann scheint in seiner Schöpfung alle Quellen der Kunst erschlossen zu haben. Ein einfacher, natürlicher Gesang, begleitet von einem wahren, ergrei-

fenden Ausdruck und einer bezaubernden Melodie; eine unerschöpfliche Abwechslung der Gedanken und Wendungen; die höchsten Wirkungen der Harmonie auf das Schreckliche, Erhabene und Sanfte gleichmässig angewendet; ein zwar feuriges, aber zugleich edles und ausdrucksvolles Recitativ, gepaart mit der vollkommensten französischen Deklamation; die grösste Abwechselung in den für den Tanz bestimmten Arien von einer ganz neuen Gattung, voll der angenehmsten Färbung; endlich die Chöre, Duetten, Terzetten, Quartetten, alle gleich rührend und ansprechend bei der gewissenhaftesten Beobachtung der Prosodie: kurz, Alles scheint in dieser Composition dem Geschmacke der Franzosen so ganz angemessen, und nichts darin enthalten zu seyn, was dem Ohre derselben sich als fremdartig aufdringen könnte! — Und dieses Alles ist das Werk des schöpferischen Talents eines Gluck; in ihm sehen wir überall den Dichter und Musiker zugleich; überall erblicken wir den Mann von Genie und Geschmack; nichts ist gewöhnlich, nichts vernachlässigt. —

„Sie wissen, mein Herr, dass ich kein Enthusiast bin und dass ich bei allen Fehden über die neue Gattung der Musik eine entschiedene Unpartheilichkeit beobachtet habe; ich schmeichle mir daher, Sie werden das Lob, das ich hier der Musik der „*Iphigénie*" zu spenden mich bemüht habe, nicht misstrauisch deuten. Ich fühle mich eben so sehr Ihrer Beipflichtung versichert, als ich gewiss bin, dass Niemand die Fortschritte der Kunst sehnlicher wünscht, als eben Sie. Haben Sie diess nicht durch Ihre eigenen Worte und durch den Beifall bewiesen, den Sie Männern gezollt haben, die sich in derselben Kunst auszeichneten? — Als Mann von Talent und als wackerer Staatsbürger werden Sie gewiss das Verdienst nicht verkennen, dass ein so berühmter Fremdling, wie der Ritter von Gluck, es der Mühe werth erachtet, sich mit unserer Sprache zu beschäftigen, und sie gegen die verläumderischen Beschuldigungen unserer eigenen Schriftsteller in Schutz zu nehmen. —

„Gluck wünscht nur zu wissen, ob die Akademie der Musik so viel Vertrauen in sein Talent setzen könne, um sich

zur Aufführung seiner Oper zu bestimmen. Er ist bereit, die Reise nach Frankreich zu unternehmen; aber er muss die apodiktische Gewissheit haben, dass, und zu welcher Zeit seine Oper zur Darstellung gelangen werde. Wenn Sie für den Winter, die Fasten- oder Osterzeit noch nicht Alles besetzt haben, so könnten Sie nichts Besseres thun, als ihm Eine dieser Zeiten anzuweisen. Gluck hat für den Monat Mai eine dringende Einladung nach Neapel erhalten; er will jedoch allen, aus irgend einer Verbindlichkeit entspringenden Vortheilen entsagen, wenn ihm die Zusicherung ertheilt wird, dass die Pariser Akademie, der ich dieses Schreiben zu unterbreiten hatte, seine Oper anzunehmen geneigt ist. Von der gefälligen Mittheilung Ihres baldigen Entschlusses wird auch Gluck's Entschluss abhängen; ich aber werde mich geschmeichelt fühlen, wenn ich die Vortheile, welche für unsere Nation und deren Sprache, die auch Sie, mein Herr! durch Ihre Kunstbestrebungen verschönern helfen, daraus erwachsen würden, mit Ihnen theilen kann.

„Ich verharre mit wahrer Hochachtung

Ihr" etc.

Anstatt jedoch dem Hrn. Bailly Du Rollet oder dem Ritter von Gluck auf dieses, vom 1. August 1772 aus Wien datirte Schreiben zu antworten, liess Herr D'Auvergne dasselbe in das Oktoberheft des „*Mercure de France*" einrücken. Da bei der Opern-Verwaltung der Seine-Stadt über den Plan einer musikalischen Reform zu viel gestritten wurde: so zog sich Gluck's Sache in die Länge, und diess war auch der Grund, warum noch keiner der Direktoren bis jetzt sich an ihn gewendet hatte, um die Partitur der neuen Oper für die Akademie der Musik zu gewinnen. Gluck brachte nach langem Harren sich endlich bei denselben dadurch in Erinnerung, dass er im Februar des folgenden Jahres 1773 dem Redacteur des genannten „*Mercure*" auch ein Schreiben übersandte, worin er das, ihm vom

Hrn. Bailly Du Rollet gespendete hohe Lob mit Herrn von Calzabigi einerseits, und mit jenem, der ihm Racine's „*Iphigénie*" als Oper eingerichtet hatte, anderseits bescheiden und redlich theilte.

Dieser, in derselben Monatschrift abgedruckte Brief ist folgender: *)

„Mein Herr! Ich würde mit Recht Vorwürfe verdienen, und mir die bittersten selbst machen, wenn ich nach Lesung des Briefes an Einen der Direktoren der Akademie der Musik, den Sie uns im Oktoberhefte Ihres Journals mitgetheilt haben, und der von meiner Oper „*Iphigénie*" handelt, mich nicht beeilte, dem Verfasser dieses Briefes für die mir so gütig zugetheilten Lobeserhebungen zu danken. Zugleich muss ich erklären, dass seine Freundschaft, und eine, ohne Zweifel zu günstige Meinung von mir ihn zu weit geführt hat, und dass ich selbst weit davon entfernt bin, zu glauben, ich habe dieses schmeichelhafte Lob wirklich verdient. Noch weit grösserem Tadel würde ich mich aussetzen, wenn ich die Erfindung der neuen Gattung der italischen Oper, deren Absicht der Erfolg schon längst gerechtfertiget hat, mir allein zuschreiben liesse. Herr von Calzabigi ist es, dem dieses vorzügliche Verdienst gebührt, und wenn meine Musik einigen Beifall erhalten hat, so glaube ich dankbar bekennen zu müssen, dass ich dieses Glück ihm verdanke: denn er ist es, der mich in den Stand setzte, die Quellen meiner Kunst strömen lassen zu können. Dieser geistreiche Schriftsteller hat in seinen Dichtungen „*Orfeo*, *Alceste* und *Paride*" einen den Italienern nur wenig bekannten Weg eingeschlagen. Diese Werke sind voll der glücklichsten Situationen, der furchtbarsten und erhabensten Züge, die dem Tonsetzer Gelegenheit in Fülle bieten, grosse Leidenschaften auszudrücken, und eine kraftvolle, ergreifende Musik in's Leben zu rufen. Denn wie gross auch das Talent des Komponisten seyn möge, er wird

*) S. die obigen *Mémoires pour servir* etc. etc. pag. 3—10, und in Siegmeyer's Uebersetzung derselben S. 6—8.

Auch Forkel hat diesen Brief, mit spottvollen Anmerkungen versehen, in seinen musikalischen Almanach auf das Jahr 1783 aufgenommen.

immer nur eine mittelmässige Musik schaffen, wenn der Dichter in ihm nicht jene Begeisterung zu wecken vermag, ohne die alle Gebilde der Kunst nur matt und leblos erscheinen. Nachahmung der Natur ist das Ziel, das Beide vor Augen haben müssen, und nach welchem auch ich strebe. Einfach und natürlich strebt meine Musik, so viel es in meiner Macht steht, immer nur nach der höchsten Kraft des Ausdrucks und nach Verstärkung der Deklamation in der Poesie. Darum vermeide ich alle Triller, Passagen und Cadenzen, womit die Italiener so freigebig sind. Ihre Sprache, die sich dazu besonders eignet und noch verschiedene andere Vortheile besitzt, kann mich in dieser Hinsicht nicht beirren: denn in Deutschland geboren, und mit der französischen und italischen Sprache durch eifriges Studium ziemlich vertraut, glaube ich mir doch kein Urtheil über die feinen Schattirungen, die einer Sprache vor der andern den Vorzug gestatten, erlauben zu dürfen; ja ich bin der Meinung, dass jeder Fremde sich enthalten müsse, hier einen Ausspruch zu thun. Es sei mir aber erlaubt zu sagen, dass jene Sprache mir immer am besten zusagen wird, in welcher der Dichter mir die meisten Mittel an die Hand gibt, die verschiedenen Leidenschaften auszudrücken; und diesen Vortheil glaube ich in der Oper „*Iphigénie*" gefunden zu haben, deren Poesie mir ganz dazu geeignet schien, mich zu einer guten Musik zu begeistern.

„Obgleich ich meine Werke niemals einem Theater angeboten habe; so kann es mir doch nicht unangenehm seyn, dass der Schreiber des Briefes, der an Einen der Direktoren der grossen Oper gerichtet ist, meine „*Iphigénie*" vorgeschlagen hat. Ich gestehe es aufrichtig: ich würde diese Oper mit Vergnügen in Paris gearbeitet haben, weil ich, von ihrer Wirkung geleitet, und von der Hülfe und den Rathschlägen des berühmten Herrn Rousseau aus Genf unterstützt, bei meinem Forschen nach einer edeln, rührenden und natürlichen Melodie, und einer der Prosodie jeder Sprache und dem Charakter eines jeden Volkes angemessenen Deklamation, vielleicht das Mittel gefunden hätte, um den Lieblingsgedanken meiner Seele zu verwirklichen, das ist: eine allen Nationen zusagende Musik zu schaffen, und

dadurch den lächerlichen Unterschied der Nationalmusiken aufzuheben.

„Das Studium der Werke dieses grossen Mannes über die Musik, und unter andern des Briefes, in welchem er den Monolog der „*Armida*" von Lully zergliedert, zeugen von der Vortrefflichkeit seiner Kenntnisse und von der Sicherheit seines guten Geschmacks. Er hat mich mit Bewunderung erfüllt und in mir die Ueberzeugung erweckt, dass, wenn er sich der Ausübung dieser Kunst gewidmet hätte, er selbst das Höchste in derselben geleistet haben würde.

„Mit wahrem Vergnügen benutze ich diese Gelegenheit, ihm hier öffentlich den Zoll meiner tiefen Verehrung darzubringen.

„Ich bitte Sie, mein Herr! diesen Brief in das nächste Stück Ihres „*Mercure*" gefälligst aufzunehmen.

„Ich habe die Ehre zu seyn etc.

„Im Februar 1773.

Gluck."

Indessen unterhielt Hr. D'Auvergne mit dem Bailly Du Rollet in Gluck's Angelegenheit einen Briefwechsel, dem zufolge der Bailly Jenem den ersten Akt der „*Iphigénie*" zusandte; nach dessen Durchsicht Ersterer zurückschrieb: „Wenn „der Ritter Gluck sich verbindlich machen wolle, der Pariser „Akademie der Musik sechs solche Opern zu liefern, so sei er „der Erste, der sich für die Aufführung interessire; ohne dies „es aber nicht: denn eine solche Oper schlüge alle bisherigen „französischen Opern nieder." *) —

*) S. Studien für Tonkünstler. Herausgegeben von K. A. Kunzen und J. F. Reichardt. Berlin 1793. 4. S. 67. Letzterer hat diese Notiz aus D'Auvergne's und Du Rollet's Munde.

Da die Direktoren der Pariser Oper zu keinem Entschlusse kommen konnten, unternahm Gluck andere Schritte zur Erreichung seines, einmal fest in's Auge gefassten Vorhabens, und wandte sich deshalb geradezu an die erlauchte Tochter der grossen Kaiserin Maria Theresia, die Dauphine Marie Antoinette, die einst seine Schülerin gewesen war. Gleichen Vorschub leistete ihm die erhabene Kaiserin selbst und ihr hoher Sohn, der römische König Joseph, in deren Kammerkonzerten die vorzüglichsten Stücke der neuen Oper schon längst und oft waren vorgetragen und beifällig aufgenommen worden.

Die Dauphine hob alle Schwierigkeiten, ertheilte den Direktoren der Akademie der Musik die nöthigen Befehle, und lud Gluck ein, mit seiner Partitur nach Paris zu kommen, wo er sich ihres ganzen Schutzes erfreuen würde.

Doch ehe wir zur Geschichte seines Aufenthalts und künstlerischen Wirkens in Frankreichs Hauptstadt schreiten, gestatte man uns, eine kurze Beleuchtung der Zustände des lyrisch-musikalischen Dramas in jenem Reiche voranzuschicken.

Bis gegen die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts kannten die Franzosen keine anderen musikalischen Schauspiele, als jene Ballete, in denen das Recitativ und der Dialog mit dem Tanze regellos abzuwechseln pflegten. Erst Baif, der früher mit Ronsard mehrere dergleichen Stücke verfertigt, später aber zu Venedig eigentliche Opern gesehen hatte, und selbst Dichter und Tonsetzer war, nahm sich vor, diese neue Gattung Schauspiel in Frankreich einzuführen. In dieser Absicht verfasste er mehrere Dramen in Versen, setzte sie in Musik und liess sie zuerst in Conzerten hören, die er in seinem Hause gab, und denen auch die Könige Karl IX. und Heinrich III. beiwohnten. Baif würde sein Vorhaben, in Paris eine Oper einzurichten, gewiss ausgeführt haben, wenn die damaligen Bürgerkriege ihn nicht daran verhindert hätten.

Im Jahre 1645 liess endlich der Cardinal Mazarin von

dem jungen Könige Ludwig XIV. ein lyrisches Drama mit dem Titel: „*La Finta Pazza*" von Giulio Strozzi zur Aufführung bringen. Man kann sich jedoch von dem damaligen Geschmack einen Begriff machen, wenn man erfährt, dass der erste Akt dieses Singspiels mit einem Tanze von Affen und Bären, der zweite von Straussen, und der dritte von Papageien geschlossen wurde. Dieser erste Versuch, und nach ihm Zarlino's Oper „*Orfeo*" —, von italischen Sängern aufgeführt, die der Cardinal Mazarin kommen liess, brachte so wohl durch den Zauber der Musik, als durch die Pracht der Dekorationen und Kostumirung eine ausserordentliche Wirkung hervor.

Dieser glückliche Erfolg rief den Gedanken in's Leben, auch französische Opern zu verfassen. Die Schwierigkeit, Sänger und Orchester aufzufinden, schreckte den Abbé Pierre Perrin nicht ab, ein lyrisches Schäferspiel zu dichten und es von dem Organisten Cambert in Musik setzen zu lassen. Diese Neuigkeit bezauberte die Franzosen um so mehr, als sie dadurch zur Ueberzeugung gelangten, dass auch sie ein lyrisches Schauspiel haben könnten, was man schon früher, wie es später Rousseau gethan, wegen des Mangels an Harmonie in ihrer Sprache bestritten hatte. Erfreut über den glücklichen Erfolg ihres ersten Versuches schritten Perrin und Cambert zur Komposition der Oper „*Ariadne.*"

In derselben Zeit gab eine neue italische Gesellschaft die Oper „*Ercole Amante,*" die durch die Hochzeitsfeier des Königs, dann durch die Fortschritte, welche die Kunst mittlerweile gemacht hatte, und durch die Freigebigkeit des Cardinals zu einem der prächtigsten Schauspiele erhoben wurde. Vigaroni da Modena, ein geschickter Architekt, hatte in den Tuilerien ein herrliches Theater erbaut; der König, die Königin und die Vornehmsten des Hofes tanzten auf demselben. Dessen ungeachtet aber hinterliess diese Oper, obschon besser aufgeführt, als Zarlino's „*Orfeo*" —, dennoch nicht denselben Eindruck; man hatte Geschmack an französischen Texten gefunden; der Nationalgeist wirkte ein, und Cambert's Musik wurde allgemein vorgezogen.

Durch den Tod des Cardinals Mazarin verloren die Künste einen grossmüthigen Beschützer und die Fortschritte des lyrischen Dramas wurden um zehn Jahre aufgehalten. Perrin suchte und erhielt im Jahre 1669 ein Privilegium zur Errichtung einer Oper des Inhalts, dass er in Paris und in andern Städten des Königreichs durch zwölf auf einander folgende Jahre musikalische Akademien errichten, und allerhand theatralische Stücke aufführen lassen könne, so wie es in Italien, Deutschland und England üblich sei. Da ihm das zu einer solchen Einrichtung erforderliche Betriebskapital fehlte, gesellte er sich M. Cambert für die Musik, den Marquis de Sourdéac für die Maschinen, und M. Champeron als Sekretär für die nöthigen Gelder bei, ergänzte das Orchester durch Tonkünstler aus dem südlichen Frankreich, und übte diese neu zusammengesetzte Gesellschaft in dem Hôtel de Nevers, während das Ballhaus in der Strasse Mazarin zu einer Schaubühne umgestaltet wurde. Dort erschien „*Pomona*," die erste französische Oper, welche öffentlich aufgeführt wurde, und trotz der vielen Mängel des Gedichtes ihrem Verfasser Perrin dreissigtausend Franken einbrachte.

Doch bald bemächtigte der Marquis de Sourdéac unter dem Vorwande von Vorschüssen, die er geleistet hatte, sich des Schauplatzes, und wählte Gilbert, statt Perrin zum Dichter eines andern Schäferspiels, das er durch Jean-Bapt. Lully, einen jungen Florentiner, der seinen musikalischen Genius bereits durch verschiedene Kunstschöpfungen, namentlich durch Tanzstücke zu Singspielen, geltend gemacht hatte, in Musik setzen liess. Diese erste Arbeit des berühmten Tonsetzers trug viel dazu bei, den Geschmack an der französischen Oper immer mehr zu entfalten. So fingen endlich die Unternehmungen dieser geistreichen Spiele dergestalt einträglich zu werden an, dass bald ein Unternehmer den andern durch allerlei Ränke von seinem Posten zu verdrängen suchte. Während nun diese unter einander in Streitigkeiten verwickelt waren, ergriff der, inzwischen königl. Oberkapellmeister gewordene Lully, von dem Einflusse der Madame Montespan unterstützt, die Gelegen-

heit, Perrin dahin zu vermögen, dass dieser ihm sein Privilegium gegen den Erlag einer gewissen Summe Geldes abtrat. Er trennte sich nun von Gilbert, Sourdéac und den Uebrigen, wählte sich andere Gesellschafter, verliess ihr Theater, und baute sich ein anderes in der Strasse Vaugirard, wo im Jahre 1672 die Oper „*Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*" gegeben wurde. Das Gedicht war von Quinault, der bald darauf in den Opern „*Cadmus*" und „*Alceste*," obgleich sie durch einige komische und geschmacklose Scenen entstellt waren, Spuren eines grossen Genius blicken liess. Lully arbeitete fast immer mit ihm und gab ihm für jedes Operngedicht viertausend Franken, mit der Bedingung, dass zwischen jeder neuen Oper der Zeitraum eines Jahres verfliessen müsse.

Nach Molière's, im Jahre 1673 erfolgten Tode verlieh der König Lully den Speisesaal im Palais Royal, wo die Oper über ein Jahrhundert geblieben ist.

Die Gunst des Hofes, welche Lully mit Gold und Ehren überhäufte; seine ersten Verbindungen mit den berühmtesten Dichtern seiner Zeit, namentlich mit Quinault; die Menge der, zwischen den Jahren 1673 und 1702 von ihm gesetzten Opern; die Herrschaft, die er sich über sein Orchester-Personale zu erwerben wusste; seine natürlich fliessenden Melodien, mit denen er alle Tonsetzer seiner Zeit überstrahlte; die echt theatralischen Vorzüge, die seine Musik charakterisiren und wodurch die italische Oper in den Schatten gestellt wurde; noch mehr aber die von ihm, durch verschiedene wichtige Verordnungen der Akademie der Musik erworbenen grossen Vortheile, so wie das Verdienst, dass er zuerst die Blase-Instrumente in das Opern-Orchester eingeführt, und 1681 die bis dahin durch verkleidete Männer ausgeführten Weiberrollen im Ballete durch Tänzerinnen zu besetzen angefangen hatte, erwarben ihm die ganze Aufmerksamkeit, Zuneigung und Bewunderung seiner Zeitgenossen, und verschafften ihm den glanzerfüllten Namen eines Vaters der französischen Musik, in dessen Besitz er durch ein halbes Jahrhundert verblieben ist. Seine Musik wurde zu einer wahren National-Musik und alle auf Lully

folgenden Tonsetzer, als da sind: Destouches, Campra, Monteclair, Lalande u. a., ahmten ihm als ihrem Muster nach; und so konnte es geschehen, dass seine Musik in den Jahrbüchern der Geschichte der französischen Kunst eine Epoche von der genannten Dauer bildete.

Indessen kam auch die Zeit, in welcher selbst die Lully'sche Musik nicht ganz unangefochten blieb. Der bekannte Schriftsteller Abbé Raguenet gab im Jahre 1704 seine „*Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la Musique et les Opéras*" heraus, ein Werk, das ein ausserordentliches Aufsehen erregte, und worin er mit einem ziemlich systematischen Geiste und mit mehr Unpartheilichkeit, als später der Genfer Philosoph, eine Vergleichung der beiden Musikgattungen in Absicht auf die Fähigkeit der französischen und italischen Sprache für den Gesang überhaupt, der musikalischen Bearbeitung, der dramatischen Poesie, der Beschaffenheit der Opernsänger, der Aktion bei der Oper, der verschiedenen Arten der Singstimmen, des Recitativs, der Arien, der Instrumentalbegleitung, der Chöre, Tänze, Maschinen und Dekorationen anstellte. Indem er in mancher Beziehung seinen Landsleuten Gerechtigkeit widerfahren liess, griff er doch in den übrigen Punkten ihren Traum von einer Bevorzugung und höheren Vollkommenheit den Italienern gegenüber ziemlich unsanft an, und hatte, besonders in Hinsicht der französischen Ausführung nicht ganz Unrecht.

Diese Schrift rief eine lebhafte Polemik hervor, an welcher bedeutende Schriftsteller Antheil nahmen, die jedoch der Lully'schen Musik wenig Eintrag machte, bis ein stärkerer Tonsetzer als Lully die Leistungen des letzteren zu verdunkeln anfing.

Dieser Mann war Rameau; mit ihm erschloss sich eine neue Zeit für die französische Musik. Dieser geniale Künstler und Kunstschriftsteller, der sich bereits als gründlicher Theoretiker ein hohes Ansehen erworben hatte, war zu Dijon am 25. Oktober 1683 geboren. Die Liebe zur Tonkunst führte ihn sehr frühe nach Italien. Nach seiner Zurückkunft ward er Organist,

erst zu Clermont, dann zu Paris, und betrat ziemlich spät die dramatische Laufbahn, nachdem er bis zu seinem fünfzigsten Jahre lediglich über die Gesetze der Harmonie und die Kunst des reinen Satzes die tiefsten Forschungen angestellt und der Welt bekannt gegeben hatte. Zu den seltensten Erscheinungen muss man es noch zählen, dass Rameau's Tonschöpfungen bis an seinen, im achtzigsten Lebensjahre erfolgten Tod das ganze Feuer ihres Geistes bewahrt haben.

Erst im Jahre 1733 trat er mit seiner Oper „*Hippolyte et Aricie*" als dramatischer Tonsetzer auf, und erregte die musikalische Welt auf das heftigste. Lange wurde sein Erfolg von Lully's Anhängern bestritten; allein sie mussten endlich weichen, und der Tonsetzer des „*Castor und Pollux*" behielt den Sieg. Denn beide Opern zeichneten sich durch eine seltene harmonische Fülle, durch ausgearbeitetere Chöre und reichere Instrumentalbegleitung aus, und sicherten ihm auch von dieser Seite den wohlverdienten Lorbeer. Seine Tonschöpfungen erhoben ihn, wie einst Lully, zum ersten Tonsetzer seiner Zeit, eine Rangstufe, die er, wie wir schon erwähnten, ungeschmälert bis an sein Ende behauptete. Seine Zeitgenossen, Mondonville, Rebel, Francoeur, Mauret und Berton sind beinahe vergessen und unter den Patriarchen der französischen Oper sind nur Lully und Rameau im rühmlichen Andenken geblieben.

Rousseau, der würdige Beurtheiler der hohen Verdienste dieses Mannes, lässt in einem meisterhaft geschriebenen Briefe seinen Vorzügen volle Gerechtigkeit widerfahren, zeigt aber zugleich, wie viele Wünsche derselbe, bei aller mechanischen und grammatischen Vollkommenheit seiner Werke, in Hinsicht ihrer ästhetischen Wirkung noch unbefriedigt gelassen, wie derselbe ferner, durch sein, von zu vieler Gelehrsamkeit verschleiertes Genie verleitet, die Harmonie zur Hauptsache gemacht, die Melodie dagegen vernachlässigt, einen rauhen Gesang, ein undeklamatorisches Recitativ eingeführt, und endlich selbst sein Orchester durch zu gehäufte und verwirrende Begleitungsmittel auf falsche Wege der Ausführung gebracht habe.

Während jedoch Rameau, mit reichen Lorbeerkränzen geschmückt, dem theatralischen Treiben gemüthlich zusah, führte sein böser Stern und der gute Genius der französischen Musik im Jahre 1752 eine Gesellschaft italischer Intermezzo- oder Bussosänger aus Deutschland nach Paris, die, wenn auch nur des Reizes der Neuheit wegen, bald den Beifall des Volkes gewannen.

Signor Manelli, der vornehmste dieser Sänger, zugleich ein vortrefflicher Komiker, dann die Sängerin Tonelli, deren Schönheit, Jugend, bewunderungswürdige Leichtigkeit, Klarheit und Reinheit der Stimme allgemein bezauberten, waren die Perlen dieser Gesellschaft. Die neuen Ankömmlinge machten während der acht Monate ihres dortigen Aufenthaltes auf dem Operntheater den Versuch, ihre besten italischen Zwischenspiele, als da waren: „*La Serva Padrona*" von Pergolese; „*Il Paratagio*" von Jomelli; „*I Viaggiatori*" von Leo, und a. m. darzustellen; und siehe da, die für alles Neue leicht empfänglichen Pariser hatten sich schnell und entscheidend für diesen Künstlerverein erklärt und strömten schaarenweise zu den Vorstellungen desselben, unter denen besonders die „*Serva Padrona*" das grösste Aufsehen erregte. Die italische Musik nahm durch ihre einfachen, zierlichen und angenehmen Melodien alle Ohren und Herzen in dem Grade gefangen, dass die k. Akademie der Musik eine längere Zeit hindurch ganz verödet, und Rameau's schwerfällige Psalmodien zum Schweigen gebracht waren.

Bei diesem Umstande konnte die Selbstliebe der französischen, durch diesen unerwarteten Beifall von ihrem früheren hohen Standpunkte herabgerissenen Tonsetzer, noch mehr aber der gekränkte Stolz der ausübenden Musiker, deren Mängel in der Ausführung durch die Genauigkeit der Italiener enthüllt wurden, natürlich nicht unthätig bleiben. Der Krieg ward aufs neue entzündet; es bildeten sich schnell zwei Partheien, deren Eine die neue Musik mit übertriebenem Lobe bis zum Himmel erhob, die andere, nämlich Lully's und Rameau's Bewunderer, die einst Gegner waren, mit hartnäckiger Selbstsucht ihr

altes väterliches Erbe vertheidigte und „*pro aris et focis*" ihre Lanzen brach.

Diese Partheien erhielten den Namen der Buffonisten und Antibuffonisten; sie versammelten sich allabendlich im Opernsaale, wo die Einen standhaft schmähten, was die Andern vor Entzücken ausser sich brachte. Witzspiele, Quodlibets und Epigramme waren die Waffen, womit man sich bekämpfte. Jede von ihnen hatte Männer von Geist und Ansehen unter ihrer Fahne. Der Streit des Geschmacks ward immer hitziger und endlich so heftig, dass sie sich sogar öffentlich trennten, indem das Parterre sich in zwei Theile theilte. Das, die italische Musik verfechtende Heer nahm Platz unter der Loge und auf der Seite der Königin (*au coin de la reine*), der andere Theil, das ist der Lully'sche und Rameau'sche, unter der Loge und auf der Seite des Königs (*au coin du roi*); beide ehrten oder verunehrten wechselweise die italischen Sänger durch Beifallsklatschen oder durch Zischen.

Aber auch die Schriftsteller mischten sich in den Streit. Die Buffonisten hatten in ihrer Mitte Herrn v. Grimm, einen Deutschen, welcher Sekretär des Grafen von Friesen war, und durch sein Talent sowohl als Schriftsteller, als auch durch seine Verbindungen mit verschiedenen Gelehrten, namentlich mit Diderot, rühmlichst bekannt geworden ist. In einer kleinen sehr lebhaften und launigen, im Style der biblischen Prophezeihungen abgefassten Schrift griff er unter dem Namen: „*Le petit Prophète de Bömischbroda*" *) — die französische Musik an, und seine Kritik traf auch wirklich alle Theile dieser Musik: Theater, Deklamation, Beleuchtung, Orchester, Poesie, Sänger und Sängerinnen, Tänzer und Tänzerinnen u. s. w. Nur der Sänger Jeliotte, die Sängerin Madame Pol und die Tänzerin Duprè blieben verschont. Uebrigens machte er den Takt schlagenden Direktor durch die Vergleichung mit einem Holzhacker überaus lächerlich, verspottete die Sängerinnen wegen ihres sinnlosen Geschreies und ihrer dadurch angeschwollenen Adern und pur-

*) Bohmischbrod ist ein, vier Meilen südwestlich von Prag entferntes Städtchen, woselbst sich immer gute Musiker befanden.

purn gefärbten Gesichter, belachte die Sänger als meckernde und gurgelnde Böcke, schmähte auf Lully's Tonsatz, als eine monotone, unerträgliche Psalmodie, fand überall etwas Abgeschmacktes und Widersinniges in der theatralischen Darstellung, erklärte alle ihre, seit achtzig Jahren zur Oeffentlichkeit gelangten lyrischen Werke als ein Gewebe von Aberwitz, und forderte endlich im Namen des Gottes, der ihn einem angenehmen und aufgeklärten Volke gesandt habe, die Nation auf, jenen Abscheu erweckenden Uebelklang abzuschaffen, eine bessere Musik an die Stelle zu setzen und die göttliche Sendung des Dieners Manelli ohne Säumen anzuerkennen, widrigenfalls die Strafe nicht ausbleiben würde.

Gegen den erwähnten kleinen Propheten erhob sich der grosse Prophet Monet mit einer Warnung; allein diese witzlose und an Beweisgründen höchst dürftige Schrift ging spurlos vorüber. Die Buffonisten fuhren fort mit den französischen Schauspielern abwechselnd zu spielen, und noch immer gewann die italische Kunst bei der Vergleichung. Endlich fing die französische Musik an, sich durch die Oper „*Titon et Aurore*" — von Mondonville von Neuem zu erheben. Der Beifall, den diese nationale Schöpfung fand; die ungerechte Vergleichung, die man zwischen den ernsten Schönheiten dieses Werkes und den Unziemlichkeiten des Inhalts der italischen Buffo-Opern anstellte; die Kabalen der französischen Musiker, deren Beistand die Italiener im Orchester nicht entbehren konnten; endlich der Unbestand eines wankelmüthigen Publikums verschafften den französischen Tonsetzern einen kurzen Sieg. Ein Buffonist gab sich in einer Brochure: „Der Ausspruch des Amphitheaters im Streite zwischen beiden Legen-Winkeln" — die vergebliche Mühe, die zusammengeschmolzene Schaar der Bewunderer der Italiener wieder zu mehren; die vornehmsten Vorsteher des Theaters waren des vielen Streitens unter dem Publikum müde geworden, dankten die fremde Gesellschaft ab, und setzten die königliche Akademie wieder in den ausschliessenden, friedlichen Besitz ihres Kunsttempels, ihrer Psalmodie, ihres Geschreies ein.

Aber dafür wurden ihr nun andere desto empfindlichere Wunden geschlagen, die mit dem Fortgange der Zeit dem Wesen und Unwesen der französischen Musik ein Ende machen und diese selbst einer Wiedergeburt entgegenführen mussten. Rousseau war es, der gegen sie auftrat, obschon man so eben seinen „*Devin de Village*" zu spielen begonnen hatte. Er griff die Kompositionen der Franzosen, noch mehr aber ihre fehlerhafte Ausführung mit allem Witze und der hinreissenden Beredsamkeit seiner Feder an. Zuerst tadelte er das Pariser Orchester in einer kleinen Schrift*) sehr bitter und enthüllte darin mit den treffendsten und gleichsam aus Voltaire'scher Ader sprudelnden Sarkasmen alle Kniffe, deren die ausübenden Musiker sich nach Möglichkeit bedient hatten, die Ausführungen der italischen Stücke recht geflissentlich zu verderben. Doch kaum hatten die Bouffons den Platz geräumt, so legte er die leichteren Waffen der Verspottung zur Seite, und ergriff die stärkeren Geschosse der Urtheilskraft und der Gründe. So entstand im Jahre 1753 sein berühmter Brief „*Sur la Musique française.*"

In dieser, ziemlich ausführlichen Abhandlung bekämpfte Rousseau mit gewohnter Ueberlegenheit seines Geistes durch alle ihm zu Gebote stehenden Sprachmittel die Musik seines Volkes, besonders die Musik Rameau's sowohl hinsichtlich ihrer Partitur, als der damals sehr verderbten Ausführung. Er machte darüber die scharfsinnigsten Bemerkungen, und zog stets die Parallele zwischen den Vorzügen der Italiener und den Fehlern der Franzosen, indem er in Alles einging, worin die Sänger beider Nationen grell von einander abwichen.

War in diesen, von Rousseau mit grosser Beredsamkeit vorgetragenen Meinungen so Manches auch nicht ganz gegründet, so brachen aus denselben doch auch wieder so viele Strahlen der Wahrheit hervor, dass ihre Wirkung auf die Freunde der französischen Musik nicht verloren ging. Alle Federn regten sich, und rüsteten zur Widerlegung: aber es waren nur Federn, nicht

*) „*Lettre d'un Symphoniste de l'Acad. R. de Musique à ses Camarades de l'Orchestre.*"

Köpfe; diese suchten nur durch Persönlichkeiten ihren Mangel an Gründen zu ersetzen. Jene Männer, die durch die schlagende Wahrheit der Kritik des Genfer Philosophen sich gekränkt fühlten, besonders die französischen Tonsetzer und Sänger, schrieben Pasquille und Spottgedichte wider ihn, verlachten seine freiwillige Armuth, und parodirten ihn auf der Bühne in der Farce „*Les Fées*" mit aristophanischem Witz, als einen zweiten Socrates. Die Schauspielergesellschaft entzog ihm endlich sogar den freien Eintritt zu ihren Vorstellungen, den er sich durch seinen „*Devin de Village*," anstatt des Ehrensoldes, mit Recht erworben hatte.

Was that nun der Mann? — Er zog sich in den Schooss ländlicher Ruhe zurück, weihte sein Leben noch ferner der Literatur, und rief Werke in das Leben, die ihm die Krone der Unsterblichkeit sicherten. Auch der Tonkunst blieb er ein treuer Diener, und liess sich weder durch Drohungen, noch durch die bereits erlittene ungerechte Schmach einschüchtern; ja er fuhr fort, die in dem erwähnten Briefe auseinandergesetzten Grundsätze und Wahrheiten auch in seinen spätern Schriften, in seinem Urtheile über Rameau's Schöpfungen in seinem „*Dictionnaire de Musique*" — u. s. w. zu behaupten. Später beurkundete er in einer scharfsinnigen Schrift über Gluck's „*Alceste*" und in der Untersuchung einer Stelle des „*Orfeo*" noch hinreichend, wie lieb und werth die Tonkunst ihm bis zum letzten Lebenshauche geblieben ist.

Indessen trug der, in seinen Schriften ausgesprochene scharfe Tadel dennoch seine Früchte. Das heilsame, in Rousseau's berühmtem Briefe enthaltene Gährungsmittel förderte die Fortschritte der französischen Musik, und rief eine nicht unbedeutende Menge geläuterter Kunsterzeugnisse aus der Feder eines Duni, Philidor, Monsigny, Desaides, Gretry, Gossec, Rodolph und Anderer hervor.*)

*) S. *Castil-Blaze. De l'Opéra en France. T. I.* — *Auger, St., Physiologie du Théâtre. Vol. III.* — und Cramer, C. Fr. Kurze, Uebersicht der Geschichte der französischen Musik. Berlin 1786. 8. —

Wenn die Verblendung und der Unglaube den höchsten Grad erreicht haben, bedarf es stets eines Donnerkeils, um diese Unholden niederzuschmettern, oder des Schwerts eines Alexander, um den Gordischen Knoten zu zerhauen, den Niemand zu lösen vermag.

Endlich erschien Gluck, wie das Gestirn des Tages, und der Umschwung begann — wenn auch nicht in Caesar's Weise — wenn auch erst nach manchem Kampfe! —

So gelangen wir denn zu jener sogenannten Reform, die unser Tonheros zum Heile Frankreichs, später auch Deutschlands, ihrem Ziele entgegenführte: denn Italien hielt seinen Sinn fortan jeder besseren Einsicht verschlossen; nur in den spätern Werken eines Piccini und Sacchini finden sich so manche erfreuliche Spuren des edlen deutschen Vorbildes.

Der heisse Streit der Bouffons*) war jedoch nur ein Bangstreit der Meinungen; und Rousseau, der die politischen Umwälzungen sehr richtig vorher sah, hatte sich mit der Behauptung etwas übereilt, dass die Franzosen in der Tonkunst nie und nimmer eine Umwälzung erleben würden, weil, seiner Ansicht nach, eine gute Musik mit der musikwidrigen französischen Sprache durchaus unverträglich sei.

Allein Gluck setzte grösseren Glauben in den „*Devin de Village*," als in den geistreichen und beredsamen Brief, worin der berühmte Genfer, der Schöpfer jenes musikalischen Dramas, die Bouffons gegen die königliche Akademie der Musik in Schutz nahm; und dennoch hatten die tiefen Kenntnisse und die Richtigkeit des Geschmackes, die dem grossen Manne eigen waren, Gluck mit hoher Bewunderung erfüllt.

*) S. *Garat, D. J., Mémoires hist. sur le 18. siècle et sur M. Suard. II. Edit. Paris 1821* 8. *T. II.* p. 230 u. s. w.

Die Art, wie Rousseau von der Tonkunst sprach, und wie er sie behandelte, musste Gluck die Ueberzeugung verschaffen, dass jener die wunderbaren Wirkungen, die das Alterthum der Musik beilegt, gewiss selbst verwirklicht haben würde, wenn er der Tonkunst allein sein Leben und seine Kräfte gewidmet hätte.

Doch, was Rousseau unterliess, that Gluck, und obgleich diesem seine Absicht vollständig gelang, so war zur vollkommenen Anerkennung der Grösse seines Genius sowohl, als seines herrlichen und glänzenden Sieges in Europa dennoch ein Zeitraum von vierzig Jahren erforderlich. Eine freilich etwas lange Zeit, um endlich über das zur Entscheidung zu gelangen, was unsere Seele rührt und unsere Sinne bezaubert! —

Gluck selbst musste lange streben, bis man ihn einer solchen Prüfung werth hielt. Die Pariser Welt hatte es sich zwar oft wiederholt, dass ihre grosse Oper bereits zu einem langweiligen Schauspiele herabgesunken war; und dennoch strömte sie in zahllosen Massen dahin; Lully's Psalmodie und Rameau's Orchester verschafften ihnen noch immer ein, aus hundert angenehmen Empfindungen zusammengesetztes Vergnügen. Indessen hätte zu diesem Zweck nur eine Empfindung hingereicht, wenn die Musik dasjenige gewesen wäre, was sie hätte seyn sollen. Man besass ja schon einzelne Muster in Monsigny's, Philidor's und Grétry's Gesängen. Diese Maler der Natur und der Leidenschaften waren zwar noch keine Poussins des lyrischen Dramas: allein sie waren in jeder Beziehung schon mehr, als mittelmässige Darsteller. Der Abstand zwischen dem Drama und der Tragödie war doch leicht zu ermessen; und hatte man einmal die Gränzen beider ausgemittelt und festgesetzt, so konnte ein Genius sie leicht überspringen. Ich sage — ein Genius, weil der Sprung sonst wohl in einen misslichen Fall ausarten konnte.

Seit der Aufführung der Oper „*Orfeo*" in Wien und in Italien, noch mehr aber seit dem Jahre 1772 hörte man in der Seine-Stadt viel von dem deutschen Gluck reden. Man erzählte sich Wunderdinge von ihm; man versicherte, dass er

selbst die Ohren der Italiener bezaubere; dass er mit dem Lebhaften, Sanften und Schwermüthigen Töne verbinde, die sie vergötterten; dass er diesen Tönen eine Stärke zu verleihen wisse, die sie in Staunen versetze, ohne ihre Gehörswerkzeuge unangenehm zu berühren; dass er schon in vorhinein die Aufmerksamkeit fessle, und das Gemüth seiner Zuhörer bei der Ausführung eines Tonstückes, dessen Theile unter einander eben so innig verbunden sind, wie die Theile des ganzen Dramas, in steter Spannung erhalte; dass er die Singstimmen nicht mit eitlen Trillern, Läufern und Schlussformen verunziere, die wohl als Blumen des Gesanges, nicht aber als zum musikalischen Ausdruck unerlässlich gehörige Unterstützungsmittel betrachtet werden können; dass er ferner seine Tonphrasen zu jener Grösse und Kraft erhebe, die von den Phrasen der Dichtung bezeichnet werden; dass er endlich die, mit so vielen andern dramatischen Künsten verschwisterte mächtige Kunst des Sängers nicht mehr zum blossen Conzerte herabsinken lasse, das nur dazu bestimmt zu seyn scheint, uns für Augenblicke der Langeweile geselliger Kreise zu entziehen.

Alle diese, auf den meisten Theatern mit grossem Beifall aufgenommene Neuerungen schienen, der Form nach, blosse Nachahmungen der lyrischen Tragödie der Franzosen zu seyn; jedoch fand man an den Versen eines Quinaul: noch immer Geschmack, während die Musik eines Lully und Rameau keine Beschützer mehr fand.

Gluck begab sich demnach mit seiner neuen Oper schon im Spätsommer des Jahres 1773 nach dem, seit Jahren ersehnten Ziele seines Strebens, nach Paris. Seine Gemahlin und seine Adoptivtochter und Nichte Marianna und eine Menge von Empfehlungsbriefen begleiteten ihn; an der Spitze dieser Begleiter schwebte die Hoffnung glänzender Erfolge.

Nicht nur die huldvolle Aufnahme von Seiten der königl. Familie, sondern auch das freundliche Entgegenkommen der

vorzüglichsten, in der Seine-Stadt versammelten Kunstgenossen belebten seinen Muth, den er zu den nöthigsten Vorbereitungen, zur Besiegung aller, ihm in Aussicht gestellten herkulischen Arbeiten und zur Hinwegräumung jedes vorkommenden Hindernisses im höchsten Grade nöthig hatte; denn, es war ihm nicht genug, eine dramatische Musik geschaffen zu haben; er bedurfte dazu auch Schauspieler, Sänger und Instrumentisten, die seinen Zwecken vollkommen entsprachen.

Die Praxis bewies es auch, dass sein Unternehmen den Anstrengungen des mythischen Halbgottes fast gleich kam, denn seine Thätigkeit begann damit, dass er sich sämmtliche Personen der Oper vorstellen und Beweise ihrer Kunstfertigkeiten geben liess, um unter ihnen jene Talente kennen zu lernen und wählen zu können, die zur Darstellung der Charaktere seiner neuen Schöpfung ihm als die tauglichsten erscheinen würden.

Gluck erschrack über die barbarische Beschaffenheit des französischen Gesanges; er fand, sagt Castil-Blaze, ein Orchester, das in seinen Stimmen nichts sah, als *ut* und *re*, Viertel- und Achtelnoten; eine Schaar von Gliedermännern, die man den Chor nannte; Schauspieler, wovon die Einen eben so leblos waren als die Musik, die sie sangen; und die Andern sich bemühten, eine traurige, schwerfällige Psalmodie hören zu lassen, oder frostige Lieder mit Armen und Lungen zu erwärmen. Er sah sich ferner in die unangenehme Lage versetzt, mit den zahllosen Mängeln und üblen Gewohnheiten, die Rousseau einst mit schneidender Schärfe getadelt hatte, und von denen seine Sänger noch immer, wie von unreinen Geistern besessen waren, in einen wahrhaften Vernichtungskampf zu treten, und sie so zu bilden, dass sie zum Vortrage der, ihnen bestimmten Rollen die erforderliche Tüchtigkeit erhielten; kurz, er musste die ganze Singschule, nach den Grundsätzen des Systems, das er rücksichtlich des musikalischen Ausdruckes, der Einfachheit und Reinheit des Gesanges, der Lebhaftigkeit und Richtigkeit der Deklamation beim Vortrage seiner Recitative sich festgestellt hatte, mit seinen Sängern rastlos durcharbeiten. Eben diese Mühe harrte seiner später bei den Proben mit dem Orchester,

wo er hinreichende Gelegenheit fand, sein ganzes Ansehen, seine ganze männliche Thatkraft und alle seine Kenntnisse zu entwickeln. *) Hinsichtlich der Sänger war er genöthigt, die meisten Stücke der zur Aufführung vorbereiteten Oper in andere Tonarten zu übertragen und noch mancherlei von den Umständen gebotene Veränderungen vorzunehmen.

Doch — Prometheus hatte seine Fackel geschwungen und — die Statuen wurden belebt. Die Instrumente des Orchesters waren gefühlvolle Stimmen geworden, die sich stets mit der Handlung vereinten, um ihre Wirkung zu verstärken; Gluck hatte die Schauspieler belehrt, dass eine sprechende, ausdrucksvolle Musik nur gefühlt werden dürfe, um zu einer kräftigen, wahren Aktion hinzureissen. Die Chorsänger, nun in Bewegung gesetzt, waren erstaunt, sich als Schauspieler wiederzufinden, und die Tänzer waren es noch weit mehr, dass sie auf einer Bühne nichts mehr galten, wo sie gewohnt waren, fast allein zu herrschen.

Nach unzähligen, unermüdeten Einübungen und Proben, die die französischen Musiker nur mit grosser Mühe durchzuführen im Stande waren, aber dennoch auf das eifrigste betrieben und zum Schlusse brachten, wurde endlich die Aufführung der neuen Oper auf den 13. Februar 1774 festgesetzt.

Da trat ein neues Hinderniss dazwischen. Als nämlich der langersehnte Tag erschienen war, wurde gemeldet, dass der erste Sänger plötzlich erkrankt sei, und dessen Rolle an diesem Abende von einem andern vorgetragen werden müsse. Dahinter lauschte die nie ruhende Kabale, welche Gluck's Oper zum Falle bringen wollte. Der Tonsetzer witterte den Verrath, und verlangte den Verschub der Aufführung. Man versicherte ihn, diess sei unmöglich, das Stück bereits angekündigt, dem Hofe gemeldet, und die plötzliche Verschiebung einer erwarteten

*) Gluck hatte wohl Recht zu versichern, dass, wenn er für die Komposition einer Oper 20 Livres verlangen würde, er für die Mühe, sie aufführen zu lassen, verhältnissmässig deren 20,000 haben müsse. (Diesen Ausspruch Gluck's hat uns der Vater der blinden Klavier-Virtuosin Fräulein von Paradies aufbewahrt.)

Vorstellung ohne Beispiel; das Stück müsse, so gut es seyn könne, zur Darstellung gebracht werden. Gluck erklärte dagegen in bestimmtester Weise, er würde seine Oper weit eher den Flammen übergeben, als eine verstümmelte Vorstellung gestatten, und blieb unerschütterlich bei seinem Entschlusse. Man unterrichtete den Hof, und — die Vorstellung wurde wirklich verschoben.*)

Noch nie hatte das Pariser Publikum eine grössere Ungeduld nach einem neuen Stücke an den Tag gelegt, als nach diesem Werke. Die Verehrer der Musik waren schon jetzt getheilt, und die unzeitige Hitze der Partheien schien den kleinen musikalischen Krieg gegen die italischen Bouffons wieder erneuern zu wollen.

Endlich war der 19. April, dieser grosse, für den deutschen Tonheros entscheidende Tag angebrochen, an dem auf der Pariser grossen Bühne, einer Sonne gleich, die „*Iphigénie en Aulide*" emporsteigen sollte.**) —

Man lebte in der gespanntesten Erwartung der Dinge, die da kommen sollten; seit mehr als vierzehn Tagen***) dachte und träumte man von nichts, als von der neuen Musik. Sie war der Brennpunkt aller Streitigkeiten und Unterredungen in den Pariser Kreisen; sie war die Seele der Mahlzeiten; ja es schien sogar lächerlich, für etwas Anderes eine Theilnahme zu äussern. Auf politische Fragen antwortete man mit harmonischen Sätzen, auf moralische Betrachtungen mit Ritornellen zu Arietten; und wollte man eine gleiche Stelle aus Racine's oder Voltaire's Werken anführen, so erwiderte man mit der Beschreibung der

*) S. Reichardt's Studien für Tonkünstler. II. Halbjahr. S. 78.

**) Der Titel der zu Paris gestochenen Oper lautet: „*Iphigenie en Aulide, Tragédie Opéra en trois Actes, dédié au Roy par M. le Chevalier Gluck. Représenté pour la première fois par l'Académie royale de Musique le mardi 19. Avril 1774. Gravé par le Sr. Huguet. Prix 24 Fr. à Paris, chez le Marchand md. de musique, rue Fromenteau. Et à l'opéra. A. P. D. R.*" — In Folio, 298 Seiten mit der Silhouette des Tonsetzers. —

***) S. *Grimm et Diderot. Correspondance. II. Edition. Tome VIII.* p. 320.

Wirkung, die das Orchester bei dem schönen Recitative *Agamemnon's* in den Gemüthern hervor gebracht hatte.

Bei der ersten Vorstellung wurden viele Stücke mit rauschendem Beifalle begrüsst, der Rest jedoch kalt aufgenommen: sei es, dass das Schöne und Erhabene in der Oper die Pariser Anfangs nur schwach berührte, da Gewohnheit und Nachdenken sie noch nicht unterscheiden gelehrt hatte; sei es, dass so wohl die zu lose Entwicklung der Handlung, als das Schlussballet, dem der Charakter des Hüpfenden fehlte, das Schauspiel etwas erkältete. Doch schon bei der zweiten Darstellung erfreute die Oper sich eines günstigeren Erfolges. Man verlangte fast eine halbe Stunde lang nach dem Tonsetzer, der aber nicht erschien.

Gluck's wahrhaft erhabene Musik, von der man in allen, dem „*Orfeo*" vorangehenden Opern nur einzelne Lichtblicke findet, fesselte gar bald nicht nur alle Kenner, sondern auch die Mehrzahl im Publikum: denn sie fanden nun in derselben, was man damals nur im Schauspiele suchte, dramatische Wahrheit und hohe Beachtung des theatralischen Zweckes.

Diese allgemeine Gährung, die nach und nach eben so heftig wurde, als die verschiedenen, über die neue Oper gefällten Urtheile, und die Wuth der, in diesem Kampfe begriffenen Personen täglich steigerte, schien wenigstens zu beweisen, dass Gluck sich wirklich von dem breit getretenen Pfade weit entfernt und den Freunden der Kunst einen ganz neuen gebahnt und eröffnet habe; ein Unternehmen, das nur durch den zauberischen Einfluss eines im Aufgange begriffenen, hell aufleuchtenden, und alle anderen verdunkelnden Gestirnes versucht und erreicht werden konnte.

Ein solches Werk nun konnte keine mittelmässige Schöpfung seyn! — Wer diesen Ausspruch anzuerkennen die Einsicht hatte, durfte wohl auch den grossen Schönheiten der Gluck'schen Oper die verdiente Würdigung nicht versagen; es wurde ja selbst die Meinung jener minder geübten Kunstfreunde, die das Werk mit einer Art von Ueberraschung hörten, zum Schweigen gebracht und genöthigt, den Werth desselben anzuerkennen: denn man hatte ja zum ersten Male eine Tragödie

in Musik gesehen, die, mit ununterbrochener Aufmerksamkeit und stets wachsendem Interesse angehört, allenthalben, selbst in den Coulissen, Thränen entlockte, und den Saal von Ausrufen der Bewunderung ertönen machte.

Demoiselle Arnould*) (Sopran) sang die Rolle der *Iphigenie*, wie sie in der *Comédie française* schwerlich je gesungen worden wäre. Sie sang ihren Part nicht allein mit aller Anmuth ihrer Kunst, sondern auch mit der höchsten Richtigkeit, was bei ihr nicht immer der Fall war. Es schien, dass Gluck schon in vorhinein den Charakter ihres Spieles und den Umfang ihrer Stimme genau ermessen und sich sämmtliche Saiten ihres Gesanges genau zu eigen gemacht habe. Der Sänger Larrivée**) (Bass) trug seine Rolle mit nicht minderem Ausdrucke vor; nur hatte er ihren Geist Anfangs weniger scharf aufgefasst, als sie es erforderte. Sein Vortrag war mehr heftig als warm, mehr anmassend als würdevoll, und diese Eigenschaft entsprach keineswegs der Strenge und dem edlen Stolz' eines *Agamemnon*. Bei den ersten Proben war Gluck mit Allem, was ihn betraf, wohl zufrieden; nur eine Stelle schien ihm nicht im Geiste der Rolle gegeben zu seyn, was er dem Sänger freundlich bemerkte. Dieser antwortete aber: „Lassen Sie mich nur erst in das Kostume gekleidet seyn, und Sie sollen mich nicht erkennen." — Der Meister erwartete ruhig die Generalprobe, die auf jener Bühne immer mit Kostums und Dekorationen, gleich einer ersten Vorstellung, abgehalten wurde. Gluck, der in einer, der Bühne

*) Dlle Sophie Arnould, geboren zu Paris im Jahre 1744, war nicht nur als eine ausgezeichnete Sängerin, sondern auch als eine Person berühmt, welche die Gabe des Witzes im hohen Grade besass. Sie starb im Jahre 1803.

**) Larrivée, Henri, geboren zu Lyon im Jahre 1723, war in der Gluck'schen *„Iphigénie en Aulide"* als *Agamemnon* berühmt. Als Sänger und Schauspieler durch 32 Jahre thätig, schied er im Jahre 1832 aus dem Leben mit dem Ruhme eines grossen Künstlers.

neben Loge sass, um die Wirkung seiner Musik als Zuhörer beurtheilen zu können, bemerkte, dass die kritische Stelle nicht besser, als bei den früheren Proben gegeben ward, und rief Larrivée zu: „Mein Freund! ich erkenne Sie!“ — — Legros*) schrie mit der schönsten Stimme von der Welt so, dass dem Zuhörer der Kopf schmerzte. In dieser Art des Vortrages konnte man den *Achilles* kaum wieder erkennen. Es gab nichts Linkischeres und Plumperes als seine Gestalt, und nur sein Spiel konnte diese Eigenschaften einiger Massen verdecken. Mlle Duplan (Sopran) würde eine gute *Clytemnestra* gewesen seyn, hätte ihre Stimme mehr Richtigkeit und Biegsamkeit besessen. Dieser Umstand liess daher die Freunde der Kunst in der überaus schönen Rolle gar Manches vermissen, was zu ihrer Vollkommenheit unerlässlich schien. Wenigstens thaten diese, den genannten Sängern anklebenden Mängel, die zu beseitigen unserem Gluck, trotz aller angewandten Mühe, nicht gelingen wollte, der Wirkung des Ganzen einen nicht unbedeutenden Eintrag.**)

Laharpe, damals Redakteur der „*Gazette littéraire de l'Europe*“***) gibt noch im Aprilhefte des Jahres 1774 den Erfolg dieser Oper den Parisern in folgender Weise bekannt:

„Wir sind zwar nicht im Stande, das Urtheil des gebildeten Publikums über diese tragische Oper bestimmen zu können, getrauen uns aber zu glauben, dass der Erfolg die Hoffnungen, die man von dem Genius und dem Talente des Ritters von Gluck hegen darf, hinlänglich bestätigen werde. Die Zuhörer können gegen die zahllosen neuen, erhabenen, kraftvollen und

---

*) Legros, Joseph, dieser hohe Tenor, oder Contre-Altist in der Pariser grossen Oper, wurde im Jahre 1739 zu Monampteuil geboren und war Jeliotte's Nachfolger. Im Jahre 1777 befasste er sich mit der Unternehmung des *Concert spirituel* und suchte nichts zu sparen, um die grössten Künstler Europas dafür zu gewinnen. Auch Mozart arbeitete für ihn während seines Aufenthaltes in Paris.

**) In späteren Darstellungen wurden die gerügten Fehler bedeutend verbessert.

***) Dieses, von M. Suard und Abbé Arnaud geleitete Journal erschien vom Mai 1764 bis März 1784 in 120 Bänden, und war der rühmlichste Vertreter der Gluck'schen Muse.

doch einfachen Schönheiten, die aus einer so ausdrucksvollen, wirksamen und echt dramatischen Musik hervorleuchten, unmöglich kalt gebliebeu seyn: aber es gibt noch viele andere Dinge, die ein französisches Ohr nicht so schnell fassen kann, nämlich die Verbindungen der Harmonie und das Verhältniss des Gesanges zum Orchester. Wir behalten uns vor, über die besondere Auszeichnung der Schauspieler und der Instrumentisten, so wie über ihre verschiedenartigen Aufgaben, ferner über das Mangelhafte der Aufführung, wodurch dem Interesse mächtiger Eintrag geschehen und der rasche Gang der Handlung gelähmt worden ist, ein anderes Mal ausführlicher zu berichten.

„Indessen können wir nicht umhin, den geneigten Lesern ein Schreiben mitzutheilen, das den Styl und den Ton eines Mannes von hohem Verstande beurkundet — eines Mannes, der für alle schönen Künste mit reinem Feuer glüht, und jene feine Bildung, jene tiefen Kenntnisse, jene wahre Empfänglichkeit besitzt, ohne die ein Kunsterzeugniss nicht richtig beurtheilt werden kann: denn nur ein solcher Mann vermag auf den Geschmack veredelnd einzuwirken, die Wärme der Einbildungskraft zu beleben, seinen Gedanken die bezeichnendsten Worte zu verleihen, und den für das Schöne empfänglichen Seelen die empfangenen Eindrücke unverkümmert mitzutheilen."

Der Verfasser des hier erwähnten, eine würdigende Auseinandersetzung der in der Gluck'schen „*Iphigénie en Aulide*" enthaltenen einzelnen Schönheiten liefernden Schreibens ist der Abbe Arnaud, der es an Madame D' Augny, Gemahlin des General-Pächters gleichen Namens gerichtet hat. Der Inhalt ist folgender: *)

„Mein Antheil an dem Beifalle, womit das Werk des Ritters von Gluck aufgenommen worden ist, entspringt keiner andern Quelle, als meinem Geschmack an den schönen Künsten, oder

*) *Gazette littéraire de l'Europe. Année 1774; ferner: Arnaud Oeuvres. Vol. II, — und Mémoires pour servir à l'histoire de la Révolution opérée dans la Musique par M. le Chev. Gluck. p. 29 etc.*

vielmehr meiner herrschenden Neigung für dieselben. Die Musik unserer Opern schien mir stets mehr unruhig als lebhaft, und die der italischen Oper mehr reich als schön. Wohl fand ich, der Wahrheit zur Steuer, in den letzteren Recitative und Arien von grosser Kraft und Wirkung: allein diese Schönheiten offenbaren sich nur selten, und wenn dieses geschieht, sind sie stets mit handwerksmässigen Stellen ohne Zweck, ohne Charakter und Wahrscheinlichkeit gepaart. Ich sehnte mich stets nach einem grossen musikalischen Gesammtkunstwerke, das einen und denselben Plan, dieselben Stufengänge und Entwickelungen, dieselbe Steigerung des Interesses bekundete, die zu einer wohlgeordneten und gut geschaffenen Tragödie erforderlich sind. Dieses Alles glaube ich in Gluck's „*Iphigénie*" wieder gefunden zu haben.

„Hören Sie die Ouverture! Nicht durch rasche Uebergänge, sondern durch die nämlichen Formen verbindet der Künstler den Anfang mit dem Gegenstande. Hören Sie, wie mit Einem Mal alle Instrumente sich auf einen einzelnen Ton stürzen; wie sie sich im Einklange vereinigen und bis zur Oktave desselben Tons erheben! — Aber schnell theilen sie sich, und jedes eilt wieder an seinen Platz, um die Seele auf eine grosse Begebenheit vorzubereiten. Während die höheren Instrumente sich mit einer Geschmeidigkeit bewegen, welche die Empfindung des Rhythmus zu schwächen droht, schleudert der Tonsetzer, um diese Empfindung festzuhalten, in die übrigen Instrumente den Anapèste, *) der unter allen Tonfüssen sich am meisten zu Kriegsgesängen eignet. Um aber dem Ohr einen Ruhepunkt zu gewähren und die sanften und rührenden Stellen des Schauspiels anzudeuten, lässt er dem Schoosse dieser kriegerischen und leidenschaftlichen Formen einen Gesang entquellen, der, ohne matt zu werden, die liebenswürdigste und reizendste Wendung nimmt. Dieser Gesang wird mit richtigem Gefühl und mit grosser Gewandtheit bis zu jenen edlen und rührenden Klagen

*) Ein Sylbenfuss in der Prosodie, der aus zwei kurzen und einer langen Sylbe besteht (⏑ ⏑ –).

geführt, die den erhabenen und tragischen Charakter der Handlung bezeichnen.

„Hätte ich mit jungen Künstlern zu rechten, so würde ich von der Reinheit der Zeichnung in allen Theilen des Kunstwerks, von den Gegensätzen derselben und von der Art und Weise zu ihnen sprechen, wie die, das Ohr beherrschenden Gedanken sich entwickeln und zu Dialogen gestalten; auch würde ich sie die Macht der, vom Genius geübten Kunst sehr lebhaft empfinden lassen. —

„Der edle Anfang des ersten Aktes hat Sie mächtig gerührt: allein Sie gedenken nicht der feierlichen Wünsche des *Calchas*, die das Orchester, das von nun an den Charakter einer erzürnten und unerbittlichen Gottheit annimmt, stets zurückzustossen sucht. Bemerken Sie die Harmonie, wie sie bei den, in einem Tone gesungenen Worten: „*Que de cris! que de pleurs!*“ — seufzet; horchen Sie der Harmonie dieser *ganzen* bewundernswürdigen Stelle, und Sie werden fühlen, bis zu welcher Höhe des Ausdrucks und des Lebens ein wahres Talent die tonlichen Verhältnisse steigern könne. Bei *Agamemnon's* Gebet muss man die Wahrheit bewundern, mit der die Musik die Einzelnheiten ausmalt! Hören Sie die Bässe beim Beginn des Gebetes; ihr Gang steigt immer aufwärts, und dieses Fortschreiten gibt uns einen wahren Begriff von den Bewegungen einer sich erhebenden Seele. Mochten Sie doch dieses nicht etwa als die Bemerkungen eines Enthusiasten betrachten, der sich fest vornahm, Alles zu bewundern! — Kehren Sie nur, mit Beibehaltung aller harmonischen Tonbeziehungen, das Verfahren um, und Sie werden mit der Nachahmung auch die Wahrheit verschwinden sehen. Als das Erhabenste jedoch und zugleich als das Eigenthum einer tiefen, vom Genius erweckten und in Bewegung gesetzten Empfindlichkeit kann man die Art betrachten, wie der Tonsetzer den, aus dem tiefsten Herzen *Agamemnon's* emporsteigenden Schrei der Natur ankündigt und ausdrückt; diese seufzenden Stimmen der Hoboen, die tiefe Antwort der Bässe, das chromatische Fortschreiten des Gesanges und der Instrumente, die jenen immer von fern begleiten; dieses harmonische Zwischen-

gemurmel, welches, indem es den Raum zwischen den klagenden und einsylbigen Tonlauten der Bässe und Hoboen ausfullt, alle Theile des Orchesters, ohne der Wirkung des Dialoges Eintrag zu thun, innig verbindet und vereinigt! — Diess sind die Schönheiten, von denen schon Eine hinreichen würde, tausend Fehler zu verhüllen! — Gewiss haben Sie diese empfunden, als Sie mir schrieben! — Dieser Gesang *Agamemnon's* hat auf mich einen Eindruck gemacht, der bis jetzt mir unbekannt war. Dreimal habe ich eine Bewegung nach vorwärts gethan, ohne zu wissen warum; vielleicht war es ein unwillkührlicher Drang, dem unglücklichen Vater zu Hilfe zu kommen! —

„Aber warum sagen Sie nichts von dem Auftreten der *Iphigenia*? — Wie wirksam ist doch dieser Augenblick, wie sanft der Chor! wie jugendlich — wie frisch — wie jungfräulich — wie verschieden von der vorhergehenden Musik, besonders von der Lage *Agamemnon's*, der am Rande des Schauplatzes traurige Klagen wimmert, während Alles um die Tochter her frohlockt! —

„Der Zuschnitt und die Formen dieses Duetts — ich lasse es zu — sind ganz italisch: allein der Tonsetzer hat diese Formen gehörig zu biegen und den Worten anzupassen gewusst, ohne der Sprache die mindeste Gewalt anzuthun. Diese Art zu entlehnen, mit Geschmack angewendet, macht auf das Ohr denselben Eindruck, den eine glückliche und neue Metapher auf den Geist macht, gleichwie das Antlitz eines schönen Mädchens durch einen fremden und ungewöhnlichen Kopfputz noch reizender wird. Der dialogische Theil dieses Tonstückes verbirgt noch eine andere Absicht, deren Feinheit Ihnen schwerlich entschlüpft seyn wird. *Achilles* beklagt sich über den Verdacht der *Iphigenia*; diese antwortet ihm in zärtlichster und rührendster Weise; gleichwohl wiederholt *Achilles* seine Klagen und Vorwürfe: aber *Iphigenia* lässt ihm keine Zeit, sie zu vollenden; aufgeregt und ungeduldig unterbricht sie ihn inmitten des Verses und nimmt selbst das Wort: denn sie fühlt sich gedrängt, ihren Liebhaber zu besänftigen; sie will eine Sprache nicht mehr hören, die ihr Herz zerreisst; keine Blumen sind so weich, so zart, als das

Herz eines jungen empfindenden Mädchens, das zum ersten Mal den Eindrücken der Liebe gehorcht. Tibull, Racine und Fenelon hätten unsern Tonsetzer um eine Bewegung beneidet, die seine Musik hier ausdrückt: denn Gluck hat jenem Theile des Duetts, wo die Stimmen sich vereinigen, die reizendste, den Worten angemessenste Lebhaftigkeit verliehen. Sobald er jedoch zur Anrufung Hymens gelangt, ändert er die Bewegung, und ernste, feierliche Anklänge schneiden den bisherigen fröhlichen und leichten Gesang ab. Diese Anklänge, die übrigens, da sie nicht lange dauern, weder die Einheit der Zeichnung, noch die, in dieser Stelle herrschende Melodie aus unserer Empfindung verdrängen, haben ihm ohne Zweifel nothig geschienen, um uns theils an die Würde des Stoffes und der Gattung zu erinnern, die er behandelt, theils um die Würde des Charakters und die Lage der handelnden Personen beizubehalten. Nun kommt er zum Duett zurück, und lässt Sie Töne vernehmen, die er gleichsam aus dem Ganzen der Harmonie herausholt, um eine Oktave höher stellt und mit glänzenden Trillern schmückt, die dem Ohre das sind, was dem Auge das Schimmern des Lichtes ist. Diese Töne schweben auf den Wogen des Orchesters und rufen von Neuem alle Formen des früheren Gesangs hervor.

„Die *Passecaille* ist Eines der schönsten Stücke der Instrumentalmusik in Divertissemen. Der Tonmeister hat meines Erachtens den edlen und erhabenen Styl mit dem richtigsten Gefühle durch zwei muntere Tänze gemässigt, die Rameau gern als die seinigen erkannt haben würde. Das Stück, das Sie tyrolisch (?) nannten, ist für Sclaven gesetzt, denen man die Freiheit wieder gegeben hat. Zwar nicht edel gehalten, ist es doch anziehend und wirklich originell; auch die Mannigfaltigkeit der Modulationen, die der Verfasser in sehr kurzem Zeitraume durchläuft, ist rührend. Man ist froh, sich aus dieser Art von harmonischem Labyrinthe wieder zurecht zu finden, nachdem man mehr als einmal in Unruhe war, sich auf immer darin zu verirren. Sie haben gewiss auch die Bemerkung gemacht, dass die Formen des Chores im ersten Akte, der Sie in Staunen versetzte, das wirre und stürmische Gewühl des auf-

rührerischen Volkes möglichst getreu darstellen. Sollte man den Grund dazu nicht in dem Umstande finden, dass wir bisher gewohnt waren, in unsern Chören eine bis zur Uebertreibung verzierte Musik zu hören? — Denn in unsern meisten Opern sind die Personen des Chors fast immer müssig; ihr Amt ist nur das Amt der Orgelpfeifen, die uns irgend ein schönes Stück zu Gehör bringen. Aber Gluck's Chöre sind mit der Handlung verwebt und treten selbst als handelnde Personen auf; wenn sie jedoch zu sehr figuriren wollen, so verwirren sie den Sinn und verdunkeln die Worte, anstatt sie zu verschönern, oder ihnen einen höheren Ausdruck zu verleihen. Darum hat unser Tonsetzer diese Chöre nicht immer syllbenmässig fortschreiten lassen, sondern auch die Harmonie so viel als möglich zusammengedrängt, damit die Worte sich desto reiner und deutlicher gestalten, und jeder Schein von Kunst und Unwahrscheinlichkeit verschwinde. Bemerken Sie noch den Chor: „*Chantons, célébrons notre reine!*" — Er ist der einzige, der weder Bewegung noch Handlung hat, aber auch der einzige, dessen einzelne Theile der Künstler in hervorstechender Weise verziert hat.

„Ich weiss, dass Leute von Geist behaupten: es gebe in dieser Oper keinen Gesang, weil man in derselben kein einziges *Cantabile* findet; ja, ich höre sagen, dass diese Behauptung Wurzel gefasst habe: denn man trifft überall viel gute Leute, die stets bereit sind, ihre Gefühle den Meinungen Anderer zu opfern, mögen diese auch von Vorurtheilen befangen seyn. Kommen wir den Schwachen zu Hilfe!

„Man muss in jeder Arie die wesentlichen, den Gesang bildenden Noten von den verzierten und den Passagen unterscheiden: in dem *Cantabile* rückt der Tonsetzer die ersteren in bedeutenden Entfernungen auseinander, um dem Sänger die Freiheit zu ertheilen, sowohl seine Stimme, als seine Fertigkeit im Gesange glänzen zu lassen; diesem zufolge ist das *Cantabile* nichts als eine ausgedehnte und fliessende Melodie. Um sich hiervon zu überzeugen, richte man seine Augen auf eine Partitur, und man wird finden, dass überall, wo die wesentlichen Noten näher zusammengerückt sind und den Gesang kräftiger

und voller machen, die Bässe sich in jedem Augenblicke verändern, anstatt, dass sie im *Cantabile* drei bis vier Takte lang auf einer Note liegen bleiben. Stücke der letzteren Gattung können ihr vollständiges Glück nur in Italien machen, wo man die Oper besucht, nicht um einer echt dramatischen Handlung beizuwohnen, sondern um ein Conzert zu hören; das heisst, sich an zwei oder drei Arien zu ergötzen, ohne sich weder um das Vorhergehende noch um das Nachfolgende weiter zu bekümmern. In Frankreich hingegen, wo der Zuschauer ein fortgesetztes Interesse verlangt, muss dieses unaufhörlich unterhalten werden. Sie können sich leicht denken, bis zu welchem Grade die Handlung durch ausschweifende und gesuchte Verzierungen gestört und erkältet wird. Was diesen Punkt betrifft, könnte man, meines Erachtens, noch eine weit bessere und einfachere Behauptung aufstellen. Man erinnert sich noch an die *Cantabile's* des Herrn Gluck zu Rom, Neapel, Mailand, Venedig und Wien. Die Talente der berühmtesten Sängerin, die Italien jemals besass, der Dem. Gabrieli, haben sich niemals vortheilhafter entfaltet, als in Stücken dieser Gattung und in den Tonsätzen unsers grossen Meisters, obschon dieser kein einziges in seine „*Iphigénie*" aufgenommen hat. Ohne Zweifel hatte er hierzu seine Ursachen, und er blieb auch dabei stehen, dass eben diese Ursachen weit besser, als jene Einwürfe wären, womit wir, die wir weder eine Oper geschaffen haben, noch Tonsetzer und Musiker sind, ihm entgegen treten. Allein nach einigen glücklichen Versuchen hat man allgemeine Grundsätze festgestellt, verbreitet und mit Beifall öffentlich bekannt gemacht. Es würde uns nun zu viel kosten, sie aufzugeben, und es scheint daher weit rühmlicher und für unsere Eigenliebe schmeichelhafter, diese Grundsätze zu rechtfertigen und zu vertheidigen. O über die eitlen Anforderungen und Bemühungen! Ihr Leute von Geist! Hauft nur eure Bemerkungen, baut Theorien, entwerft Gesetze; ein Mann von Genie wird kommen, wie ein brausender Strom, eure Dämme überschwemmen, mit sich fortreissen und alle Gesetze und Gesetzgeber auf immer zerstreuen.

„Als ich nach der vorletzten Probe das Opernhaus verliess,

hörte ich einen sogenannten, um seine Meinung über die Oper befragten Kunstliebhaber ganz kaltsinnig antworten: die Musik zu den Balleten scheine ihm sehr unbedeutend zu seyn. Hierbei fiel mir ein, dass ein ähnlicher Kenner der Malerkunst, der nachdem er ein grosses Gemälde von Annibale Carracci lange genug betrachtet hatte, weder von der Schönheit der Erfindung, noch von der Grösse der Anordnung, weder von der Richtigkeit der Zeichnung, noch von der Wahrheit des Ausdruckes, noch von der schönen Vertheilung des Schattens und des Lichtes redete, sondern ganz ernsthaft sich dahin aussprach, dass sich an dem einen Ende der Drapirung einige Falten befanden, die ihm nicht gelungen zu seyn schienen! —

„Wenn man an die Stelle der Tänze, deren Charakter jenem des Dramas fremdartig gegenübersteht, und worn Gluck die Musik nur aus Gefälligkeit componirte, edle religiöse und kriegerische Tänze setzt, wie Noverre sie zu der dichterischen und malerischen Musik desselben Tonsetzers erfunden hat, so wird unser lyrisches Theater das von Athen nicht mehr zu beneiden haben.

„Was Sie, Madame, vom Recitative sagen, ist voll Feinheit und Tiefe, und bekundet eine grosse Kenntniss der Sprache und der Musik: allein, wenn man, wie Sie es zu wünschen scheinen, das Tragen der Stimme, die Läufer, Trugschlüsse, Triller u. s. w. in dasselbe einführen wollte, stünde da nicht zu befürchten, dass das wahre Wesen des Recitativs zerstört, und aus demselben wieder der eigentliche Gesang hervorgehen würde? Ja die Deklamation würde von Neuem einen trägen Charakter annehmen und zu jenen Fehlern zurückkehren, die zu verbannen man seit langer Zeit emsig bemüht gewesen ist. — Es gibt in der Musik des Ritters von Gluck drei Gattungen von Recitativen: das erste kommt der Rede gleich, das zweite ist biegsamer und nähert sich mehr dem Gesange; und endlich das pathetische Recitativ, das man glattweg das begleitete oder obligate nennt. Erlauben Sie mir im Vorbeigehen die Frage zu stellen, ob Sie nicht darüber staunen, dass das reichhaltigste unserer Kunstwörterbücher nicht zugleich auch

ohne Seele und Leben ist? — Wenn Sie zugeben, dass Gluck's Recitativ in dem Munde der Dem. Arnould nichts Anziehendes für Sie habe, so werden Sie doch die Beleidigung, die einige Schauspieler Ihrem Ohre zufügen, gewiss nicht auf die Rechnung des Tonsetzers schreiben! In der That überlässt Gluck, um die Einförmigkeit der weiblichen Versausgänge, die immer entweder mit einer matten und einfältigen Haltung der Stimme, oder mit einem, alle Wahrscheinlichkeit zerstörenden Triller verbunden sind, zu vermeiden, nach dem Beispiele der Italiener dem Basse die Obliegenheit, die ganze Phrase zu schliessen; er legt daher auf die vorletzte und letzte Sylbe nicht verschiedene Noten, sondern einen und denselben Ton, und zwar so, dass, indem er den Nachdruck auf den vorletzten wirft, der letzte nur einen schwachen Nachklang gibt, wie es der Charakter der Sprache fordert. Sie werden mir endlich auch zugeben, dass er das Sylbenmass stets heilig beobachtet." Stösst man je zuweilen auf Harmoniegänge, an die unser Ohr noch nicht gewöhnt ist, so muss man sich desshalb an unsere Musiker halten, die, seit dem berühmten Lully, sich beständig in denselben Gränzen bewegt und es für Eine der heiligsten Pflichten gehalten haben, die einmal angeschlagene Modulation möglichst auszudehnen. Dazu gehört aber, besonders bei dem Recitative, wo man der Hilfsquellen eines festen und bestimmten Taktmasses entbehrt, eben so grosse Schnelligkeit in den Veränderungen der Modulation, der Akkorde und der Läufer, als wir sie in den Bewegungen der Seele unsers Tonsetzers wahrnehmen. Und eben darin liegt der wahre Triumph des zierlichen Gesanges, und das einzige Mittel, die musikalische Deklamation zu heben.

„Hier wäre der Ort, Ihnen, Madame, noch ein Wort über die pathetischen Recitative des *Agamemnon* und der *Clytemnestra* zu sagen, wie nicht minder über das bewunderungswürdige Trio des zweiten Aktes, über das Quartett am Schlusse des Stückes, über den Abschied der *Iphigénie*, den Zorn des *Achilles*, die Bewegungen des Orchesters, das Gluck in eine Menge leidenschaftlich handelnder und leidender Personen verwandelte, und endlich über das hohe Verdienst des Ganzen, das unser

Publikum, bisher gewohnt, nur einzelne Schönheiten in unsern Opern zu finden, noch gar nicht empfunden hat! Um Ihnen jedoch über alle diese Gegenstände genügend berichten zu können, müsste ich die Partitur vor Augen haben. Ich erlaube mir nur noch zu bemerken, dass es kein Wunder ist, wenn unsere Musiker so lange zögerten, sich mit dem obligaten Recitativ zu bereichern. Die Ursache davon liegt, wenn ich nicht irre, in dem Unterschiede zwischen der Versifikation der Italiener und jener der Franzosen. Wenn der Erstere seine Verse vorträgt, lässt er zwischen den Worten beträchtliche Zwischenräume, deren er sich bedient, die Lage der Personen bald anzukündigen, bald zu erläutern, und zu entwickeln; dieses Alles gehört zu den Verrichtungen des obligaten Recitativs. In der französischen Versart dagegen, wo ein Zusammenstoss von Worten, die sich durch Vokale berühren, nicht gestattet ist, fliesst oft ein Wort in das andere, und Beide bilden gleichsam ein Ganzes; der Tonsetzer hat sich daher lange auf eine blos einfache Begleitung der Worte beschränken müssen. Diese Ansicht würde noch mancher Erläuterung bedürfen, was jedoch um der Bequemlichkeit willen, besser für eine mündliche Besprechung, als für diesen ohnehin schon zu langen Brief verspart werden soll. Ueberdiess verlässt mich mein Kopf, die Ideen ersterben, und nur Ihre Gegenwart wird im Stande seyn, sie wieder zu beleben.

„Ich habe die Ehre zu seyn, etc.“

Der Stoff zu dieser Oper enthält folgende ergreifende Handlung. Das Heer der Griechen ist bereit, nach Troja hinüber zu schiffen, um die, durch den Raub der *Helena* dem Vaterlande widerfahrene Schmach zu rächen. Es wird jedoch von einer langwierigen Windstille zurückgehalten, weil *Agamemnon* im Haine der *Diana* eine Hirschkuh getödtet und sich dadurch den Zorn der Göttin zugezogen hatte.

Calchas, der Oberpriester, muss das Orakel befragen. Das Schreckenswort lautet: die Göttin könne nur durch das Blut

einer reinen Jungfrau und zwar der Tochter des Königs der Könige selbst, der *Iphigenia*, versöhnt werden. Heldenruhm, Kriegesehre und Vaterlandsliebe kämpfen in des Königs Herzen, als *Clytemnestra* mit der jungen, in allen Reizen der Schönheit prangenden Tochter das Lager betritt, um sie mit dem Helden *Achilles* zu vermählen.

Das ungeduldige Heer verlangt das Opfer; alle Gegenvorstellungen sind fruchtlos. Die Unschuld ergibt sich, um der Herrlichkeit ihres Vaterlandes willen, fromm und muthig ihrem Schicksale und nimmt den rührendsten Abschied von der trostlosen Mutter und von ihrem Geliebten, der, vor Wuth entbrannt, sie zu retten trachtet.

Schon soll sie, am Altare kniend, den Todesstoss empfangen, als die Göttin dem Priester das Zeichen zur Versöhnung gibt, und *Achilles* seine Braut von der Stätte des Todes führt und nach Scythien bringt. *)

Dem griechischen Dichter zufolge wird *Iphigenia* von der Göttin selbst in einer Wolke nach Tauris entführt, wo sie als Priesterin dienen muss.

Das Drama gehört zu den schönsten des Euripides; er hat die vier Charaktere, besonders jenen der *Iphigenia* als grosser Meister vortrefflich gezeichnet; die Franzosen haben jedoch der Erhabenheit der Letzteren grossen Abbruch gethan und sind dadurch an Natur und Darstellung weit hinter dem Griechen zurückgeblieben. Doch was die Franzosen fehlten, suchte der Genius des grossen Tonsetzers zu verbessern.

Schon die Ouverture: *Andante* in *C moll*, ₵ Takt, für Streichquartett, *Oboi*, *Flauti*, *Corni*, *Fagotti*, Trompeten und Pauken gesetzt, gehört zu den Mustern ihrer Gattung; sie gleicht dem gewaltigen *Polyphem*, der sich voll Zorn zum Kampfe rüstet. Der neue, reizende Eingang, der die Gefühle *Agamemnon's* ankündigt, dann die Einheit im Ausdrucke des wilden Charakters eines tobenden Volks, dazwischen die rührenden, zärtlichen und

*) S. Heinses „Hildegarde v. Hohenthal" Berlin 1914. 8. II. Th. S. 262.

tragischen Anklänge, verleihen ihr einen Vorzug vor jeder andern: denn Alles ist in ihr bedeutungsvoll."

Der Satz, wo die Instrumente sich in den Einklang stürzen,*) und dann in Oktaven furchtbar aufsteigen, stellt das empörte Volk, das den Zügel verläugnet, vortrefflich dar.

Forkel'n, der nichts als Noten vor Augen sah, war der Geist der Schöpfung wunderbarer Weise gar nicht erschienen: darum schrieb er folgendes, sich selbst zur Schande gereichendes Urtheil nieder: „Diese Ouverture,**) die allen Komponisten als Muster einer wahren Ouverture vorgestellt wird, kann auf keine Weise eine Ouverture seyn, weil sie von dem wahren, charakteristischen Gepräge derselben nicht das geringste hat; wir müssen sie also mit in die Gattung der Symphonien aufnehmen, können aber nicht umhin, zugleich anzumerken, dass sie selbst in dieser Klasse keinen hohen Rang verdient." (!!!) u. s. w. Forkel sagt aber nicht, warum diese Ouverture keine Ouverture sei. — Ferner spricht er: „Die abgestossenen acht Achttheile gegen die folgende, *sforzando* gehaltene Dreiviertelnote, u. s. w. haben so wenig metrischen Verhalt und plumpen so ungeschickt auf einander, dass man glauben muss, der Herr Ritter habe uns ein Beispiel eines musikalischen Satzes geben wollen, durch den man Jedermann stutzig machen könne. Auch haben wir die Probe damit gemacht, und befunden, dass er seine vollkommene Wirkung thut, und richtig Jedermann zum Erstaunen bringt. Diese Wirkung äussert sich gewöhnlich zuerst durch die mit einem verwunderungsvollen Tone ausgesprochene Frage: Was? ist das möglich?" — Und so geht es durch die ganze Kritik dieses Tonsatzes fort.

Diesen Bemerkungen Forkel's braucht man nur noch hinzuzufügen: Können Griechen so barbarisch seyn, eine reizende, junge Königstochter abschlachten zu wollen? — sich zu empö-

*) Diese Phrase, deren der Abbé Arnaud sich ganz richtig in seinem Schreiben an Mad. D'Augny bedient, ist von Laharpe und nach ihm von dem Deutschen Forkel später in der gehässigsten Weise bekrittelt und belacht worden."

**) S. Forkel's Musikalisch-kritische Bibliothek. I. Bd. S. 181 etc.

ren gegen ihren Heerführer, den Vater, und gegen den grössten Helden, den Verlobten derselben, weil ihnen zur Abfahrt der Wind ausbleibt? —

Unserer Meinung nach kündigt diese Symphonie mit hoher tragischer Majestät zuerst in der Wehmuth der Dissonanzen, dann in der grössten Fülle und Stärke breiter Tonmassen den Inhalt des Ganzen an. Sie ist viel ausgebildeter und leidenschaftlicher als jene zur „*Alceste.*" Der Anfang ist traurig in *C min.* (19 Takte lang); ihm folgen *C maj.* in wilder Stärke und grösster Masse 30 Takte nach einander; dann *G maj.*, *G min.*, *A min.*, mit den kläglichen Anklängen der Hoboe dazwischen, bis durch die Tiefen der Harmonie neuerdings mächtig die grosse *C* Tonart herrscht; und so fort *G maj.*, *C min.*, wie Anfangs, und endlich noch einmal *C maj.**) —

Der Uebergang in der 1. Scene zu den Worten, welche *Agamemnon* an die Göttin *Diana* richtet: „*Diane impitoyable! enfin vous l'ordonnez*" — lautet gerade, wie der Anfang der Ouverture, jedoch in *G min.*; er hält die grosse Masse vortrefflich zusammen. *Agamemnon* wendet sich dann an den Sonnengott: „*Brillant auteur de la lumière*" — *Moderato* in *G maj.* *C* Takt mit Streichquartett und *Fagotti*; er beschwört ihn, den treuen *Arcas* auf dem Wege nach Mycenae zu leiten. Dieses *Arioso* geht dann in ein Recitativ über. *Agamemnon* will durch die Absendung seines Vertrauten die Ankunft der Mutter und Tochter verhindern, weil *Achilles* eine andere Verbindung schliessen wolle, und dass sie deshalb umkehren sollen. Die Musik ist voll wahren Ausdrucks und edler tragischer Haltung.

Die 2. Scene: „*C'est trop faire de résistance; il faut des Dieux irrités nous révéler les volontés, o Calchas, rompez le silence!*" — *Allegro* in *G maj.* *C* Takt, mit Streichquartett, *Oboi*, *Flauti* und *Corni* — ist das Meisterstück des 1. Aktes. Ein Chor von Griechen kommt mit dem Oberpriester *Calchas*; sie drängen

*) Mozart hat, von diesem Tonstücke herzaubert, einen Schluss daran gemacht, ganz in Gluck's Geiste, wahrhaft erhaben, und zum Triumph über alle Symphonien in Concerten, wo sie seitdem häufig zur Aufführung gebracht wird.

ihn, den Willen der Götter, der ihnen noch unbekannt ist, zu offenbaren. Melodie, Harmonie und Rhythmus drücken den Ungestüm des jungen und raschen Helden in hoher Vortrefflichkeit aus; es ist dem Tonstück eine reizende Behendigkeit aufgeprägt; die Worte werden in passendster Weise wiederholt und zweckmässig in den Stimmen vertheilt: „*Pourquoi me faire violence?*" — *Calchas* muss das Orakel enthüllen, verschweigt jedoch noch den Namen des Opfers. „*D'une sainte terreur tous mes sens sont saisis*" — *Andante* in *G min. C* Takt, dann *Moderato* in *Es min. C* Takt. Die Musik geht in das Gebiet des Hochtragischen über und erreicht an manchen Stellen den Schwung des Erhabenen. Die Begleitung der Violinen und Hörner verstärkt mächtig den Ausdruck dieses Recitativs und der Schluss, wo *Agamemnon* die Worte des *Calchas*: „*O divinité redoutable!*" — unterbricht, ist wahrhaft erschütternd.*)

Der folgende Chor: „*Nommez nous la victime et prompts à l'immoler sur les autels des Dieux, tout son sang va couler*" — *Presto* in *C min.* ¢ Takt — wird feuriger, und die Stelle: „*O Diane, sois nous propice!*" — schliesst denselben mit eifriger Inbrunst. Die verminderte Septime bestimmt den Accent der Leidenschaft. *Calchas* verspricht den Griechen, sie noch am nämlichen Tage zu befriedigen, und das Volk zerstreut sich.

In der 3. Scene bleibt der Priester bei *Agamemnon* zurück und stellt ihm die Wuth der Griechen und den Zorn der Götter vor: „Ach, rede mir nicht von diesen Göttern, die ich hasse" — antwortet der Fürst. Auf dieses Wort nennt der fanatische Priester seinen Herrn verwegen; er gibt ihm die Rache des Himmels zu bedenken, deren Wirkungen man durch schleunigen Gehorsam zuvorkommen müsse. Die, dem kurzen, begleiteten Recitative zwischen *Calchas* und *Agamemnon* folgende Arie des Letzteren: „*Peuvent-ils ordonner qu'un père présente à l'autel*" etc. — *Andante* in *C min.* ¢ Takt, mit Streichquartett, *Oboi* und *Flauti* — ist ein heftiger Erguss des gepressten Vaterherzens und

*) Forkel findet diesen Stück viel zu unbedeutend, als dass er auch nur eine Spur von Feuerheit darin entdeckte.

ein gediegenes Muster schöner Deklamation und tiefen Verständnisses des Dichters, rein in Melodie und Harmonie. Die Worte „*Est si tendre — à cet ordre inhumain*" — sind meisterhaft bezeichnet, so wie die Klage und der Schmerz des Vaters über den drohenden Verlust der geliebten Tochter in der Stelle: „*Entends retentir dans mon sein le cri plaintif de la nature*" — durch die wehmüthigen, abwechselnden Töne der Oboe und des Fagotts unbeschreiblich rührend ausgedrückt sind. Es ist wahre leidenschaftliche Beredsamkeit, die zur Versinnlichung und Rührung das Ihrige beiträgt. *) Ein Recitativ macht den Schluss.

In der 4. Scene: „*Clitemnestre et sa fille, o Dieux!*" — Chor, *Presto* in *C maj.* ¢ Takt, mit Streichquartett, — eilt das Volk gleichsam im Fluge herbei und jubelt über die Ankunft der Mutter und der Tochter zu *Agamemnon's* Entsetzen. Der darauf folgende Chor: „*Que d'attraits, que de majesté!*" — *Andante grazioso* in *C maj.* ⁶⁄₈ Takt, mit Streichquartett, *Oboi, Clarinetti, Flauti* und *Corni* — steht mit dem früheren in einem freudigen Gegensatze und gewährt das rührendste und ergreifendste Schauspiel; **) denn in der

5. Scene, und inmitten des Chores kommen unter Gesang und Tanz, so wie bei Euripides, auf einem antiken Wagen, *Clitemnestre* und *Iphigénie*, umringt von unzähligem Volke, das begierig ist, die Gemahlin und die Tochter des Königs der Könige zu schauen. Die Erstere, nun mit ihrer Tochter vom Wagen herabgestiegen, unter dem Zurufen der Griechen und der Einwohner von Aulis, sucht nach *Agamemnon*, den sie nirgends erblickt, ob er ihren Gruss empfangen wolle. Die jungen Griechinnen umgeben während dessen *Iphygénie* und setzen das Fest fort; aber die junge Fürstin fragt bei Allem, was sie sieht, nur nach *Achilles*. „Die Wünsche, mit welchen das Volk mich ehrt" — sagt sie: „*Peuvent-ils flatter mes souhaits? Achille à mes yeux inquiets ne s'offre point.*" —

*) Forkel nennt alle diese Schönheiten, welche der Abbé Arnaud als solche bezeichnet, lauter *Phantasmata*, die nur in einer besonderen Gemüthsverfassung demselben angedichtet werden.

**) Forkel lässt einmal dieser Stelle Gerechtigkeit widerfahren.

Bei der Musik zu den Ballets in den französischen Opern, welche die Aufmerksamkeit auf das Ganze gewöhnlich zerstreuen, und in denen, der französischen Sitte gemäss, die Formen streng beobachtet werden müssen, hat Gluck's hoher tragischer Genius sich glücklich durchgeholfen, und es finden sich schöne Melodien voll Rhythmus in diesen seinen Tänzen, namentlich in der meisterlich ausgearbeiteten *Passecaille* des Ballets im II. Akte. Er entlehnte Manches dazu seinen älteren Werken. Es sind heitere, blaue Flecken zwischen Gewitterwolken, sagt Heinse.

Bei einem Ruhepunkte des Ballets hört man zuerst die Stimme der *Iphigénie* in Tönen voll Grazie zur natürlichen Empfindung: „*Les voeux, dont ce peuple m'honore*" — *Andante* in *D maj.* ⅔ Takt, mit Streichquartett. Hohe Wahrheit und tiefer Ausdruck der Leidenschaft waltet in diesem Gesange, rein und jungfräulich spricht sich darin ihre Freude aus, vermischt mit der Sehnsucht nach dem Geliebten. —

In der 6. Scene kehrt die Mutter höchst aufgeregt zurück, zerstreut das Volk, und bringt in einem begleiteten Recitative: „*Allez, il faut sauver notre gloire*" — die verhasste Nachricht, dass *Achilles* eine Andere liebe. Sie muntert ihre Tochter zur Standhaftigkeit auf und sucht sie, nach einem kurzen Recitative, in einer Arie voll Heftigkeit zum Zorne anzufeuern: „*Armez vous d'un noble courage!*" — *Allegro* in *F maj.* ₵ Takt, mit Streichquartett und *Corni*. Diese Arie ist ein Muster origineller, rhythmischer Kunst und Malerei der Wuth gereizter Leidenschaft und des Stolzes. *Clitemnestre* fordert ihre Tochter zur Abreise auf und lässt sie dann allein.

Nun folgt die 7. Scene, eine Scene voll schöner Weiblichkeit und wahren Ausdrucks des Schmerzes über getäuschte Liebe: „*L'ai-je bien entendu?*" — vom Streichquartett begleitet.

Die 8. und 9. Scene: *Achilles* erscheint und verwundert sich über ihre Ankunft: „*En croirai-je mes yeux, ô ciel, vous en Aulide!*" — mit Streichquartett. Sie empfängt ihn kalt; den zärtlichen Thränen der beleidigten Geliebten folgt Unwille: „*Un autre objet a reçu le plaire, Parjure, tu m'oses trahir!*" — Er erstaunt und widerlegt *Iphigeniens* edle Vorwürfe. Die Nachricht

der Mutter klärt sich als falsch auf; die Königstochter entschuldigt sich voll Zärtlichkeit über seine leidenschaftlichen Entgegnungen, und der seelenvolle Accent ihres schönen Charakters herrscht in ihren Melodien. Sie versöhnen sich und Beider Liebe lodert neu in hellen Flammen auf: „*Ne doutez jamais de ma flamme!*“ — *Andante* in *D maj.* *C* Takt, mit Streichquartett. Dieser interessante Auftritt enthält eine Arie und ein Duett von grösster Schönheit und glücklichster Abwechslung. Wie zart ist in dem Duette der Ausdruck der jungfräulichen, schüchternen Liebe *Iphigeniens* zu *Achilles* ausgedrückt! —

Der II. Akt, (1. Scene) beginnt mit dem natürlichen und melodischen Gesange eines Frauenchors; ihm folgt eine herrliche Arie, in der die junge Fürstin die Unruhe und Bewegung ihrer, zwischen Furcht und Hoffnung schwankenden Seele malt, „*Par la crainte et par l'espérance*“ — *Moderato* in *F maj.* *C* Takt, mit Streichquartett.

In der 2. Scene kommt die Mutter dazu, bestärkt ihre Tochter in der Hoffnung, welche die Frauen ihres Gefolges ihr gemacht haben, und verkündigt, dass die Vermählung sogleich gefeiert werden soll.

3. Scene. Eben so erfreut erscheint *Achilles* mit *Patrocles*; er befiehlt den Thessaliern und Lesbischen Sklaven, seinem Gefolge, ihre Königin zu besingen. Alles ist voll Freude und Jubel, der sich in Chören und Tänzen ausspricht. Eben hier ist die meisterhafte *Passecaille* angebracht. Der zweite Feierchor ist eben so natürlich als der erste. Ein Quartett mit Chor beschliesst diese Scene: „*Jamais à tes autels le plus saint de serments*“ — *Maestoso* in *F maj.* *C* Takt.

Gluck hat auch in dieser Oper seine Hauptkraft stets in das Wesentliche gelegt und dieses dann in höchster Vortrefflichkeit dargestellt.

Die Katastrophe beginnt in der 4. Scene. Recitativ und Quartett: „*O désespoir, ô crime futil!*“ — in *Es maj.* ⅔ Takt; dann wieder Recitativ und endlich das grosse Trio: „*C'est mon père, Seigneur!*“ — in *C maj.* *C* Takt, mit Streichquartett, *Oboi*, *Corni* und *Fagotti*. *Arcas* kommt nämlich und hält den *Achilles*

auf, der die Fürstin zum Tempel zu führen im Begriffe steht, er unterrichtet ihn, dass ihr Vater sie nur erwartet, um sie zu opfern, und dass die Vermählung nur ein Vorwand war. Dieser Theaterstreich, derselbe wie in Racine's Tragödie, bringt eine hohe Wirkung hervor, die sich in Staunen und Entsetzen äussert. Die Thessalier schwören, dass sie in der Vertheidigung ihrer Herrin sterben wollen. *Clytemnestra* fällt dem *Achilles* zu Füssen und singt mit grösster Kraft die Arie: „*Par un père cruel à la mort condamnée.*" — Der Ingrimm, die Drohungen des *Achilles*, die Bitten der *Iphigénie*, welche ihren Vater zu vertheidigen sucht, bilden ein, des grossen Tonsetzers würdiges Gemälde. Er ist hier ganz Maler in seiner Kunst! *Achilles* verspricht der Prinzessin, dass er sich mässigen und ihren Vater schonen werde. In diesem Trio voll Leidenschaft strömen die Gefühle gegen das Ende, wo Worte nichts mehr sagen und helfen, in klagenden gehaltenen Tönen dahin.

Achilles verlässt Beide mit den Worten: „*Devoué à ma rage un inhumain sans foi, ô ciel*" — und fordert in der darauf folgenden 5. Scene den *Patroclus* auf, ihm zu folgen. Dieser erwidert: „*Et que voulez vous faire? voulez vous, n'écoutant qu'un aveugle transport, aussi cruel que les Dieux et son père, voulez vous lui donner la mort?*" — Diese Frage versetzt jenen in Bestürzung; er ruft aus: „*Quoi? moi?*" — und fährt nach kurzer Ueberlegung mit den Worten der Arie fort: „*Cours et dis-lui qu'elle n'a rien à craindre.*" — Melodie und Harmonie sind entzückend und schildern den Charakter des Helden in seiner ganzen Liebenswürdigkeit. Die kleine Arie, *Allegro* in *G maj.* ¢ Takt, von einem, zehn Takte langen *Adagio* unterbrochen, gehört, nebst *Iphigénie's* Abschiedsgesang, zu den schönsten Sätzen der Oper. Sie hat, wegen ihrer Kürze, nur den Fehler eines schnell vorübergehenden Reizes; konnte aber auch, ihrer Natur nach, nichts anderes seyn.

6. Scene. *Achilles* stösst auf *Agamemnon*; sie gerathen (Recitativ) heftig an einander; sie reizen und bedrohen sich, und werden noch heftiger im Duette: „*De votre audace téméraire j'arrêterai le cours*" — *Presto* in *F maj.* ¢ Takt, mit Streich-

quartett, *Oboi* und *Corni*. Nichts gleicht diesem Tonstück an leidenschaftlicher Wirkung! Alles ist naturgemäss; *Agamemnon* nimmt weder Drohung noch Vorschriften an, und *Achilles* herrscht ihm beim Abgehen in einem Recitative zu, dass man ihm eher das Herz zerstücken müsse, bevor er seine Geliebte geopfert sehe.

Die 7. Scene ist das wichtigste Stück des ganzen II. Aktes. Es malt den Vater und Heerführer im rührendsten Bilde. Ueber *Achilles* in Zorn entbrannt, will nun *Agamemnon* die Opferung der Tochter beschleunigen, und ruft die Krieger herbei: aber er fasst sich wieder, die Natur spricht; er fühlt ganz die Furchtbarkeit der That, die er begehen will; er hört das Geschrei und Zischen der *Eumeniden*: „*O Dieux que vais-je faire? C'est ta fille!*" — Doch bei der stürmischen Abwechslung seiner Gefühle erwachen Stolz und Zorn auf's Neue: „*Faut-il sacrifier l'intérêt de la Grèce, faut-il d'Achille endurer le mépris?*" — Der Kampf wird stärker: doch die Natur siegt. Bei der lebhaften Vorstellung der grausamen Handlung regen die Gewissensbisse sich in ihrer ganzen Schrecklichkeit; er schickt seinen Getreuen ab, damit er Mutter und Tochter zugleich heimlich aus dem Lager entferne. Das begleitete Recitativ und die darauf folgende Arie: „*O toi, l'objet le plus aimable*" — bilden, sammt ihrem, der Situation höchst angemessenen Rhythmus, ein vollendetes Meisterstück, das als der Kern und das Herz der Oper angesehen werden kann.

Dieser Abschnitt gereicht den Gaben des Dichters zur Ehre; aber wir haben kein Wort, um eine Vorstellung von den Wirkungen zu geben, die für die Musik Gluck's massgebend wäre. Die Furien selber sind es, die man hört; es ist der Schauder des, mit dem Blute der *Iphigénie* beströmten Altars, den dieser Maler so darstellt, dass selbst die, dem Schrecken und dem Mitleiden nur wenig zugänglichen Seelen zermalmt werden. *Agamemnon's* Ingrimm ist verschwunden; er ertheilt Befehle zur Abreise der Tochter; da verbreitet sich die süsseste Ruhe über sein Herz. Eine gefühlvolle, zärtliche Harmonie folgt auf das Zischen der *Eumeniden* und lässt auch in den Seelen der Zuschauer

am Ende dieses erstaunenswerthen Aktes eine angenehme Ruhe zurück.

III. Akt. 1. und 2. Scene. Man widersetzt sich der Flucht der Prinzessin; sie erscheint umringt von einem barbarischen Volke, das ihren Tod verlangt: „*Non, non, nous ne souffrirons qu'on enlève.*" — Kurzer Chor, *Presto* in *G maj.* ¢ Takt, mit Streichquartett und *Corni*. Nun folgen die schönen Scenen der jungen Heldin; sie bittet *Arcas*, sie nicht länger vergebens zu vertheidigen; sie bittet auch, dass man ihre Mutter entferne, und willigt in das Opfer, das die Götter fordern. Der Chor wird wiederholt.

3. Scene. *Achilles* kommt, ihr seinen Beistand anzubieten; er will sie durch das tobende und wüthende Volk führen; sie weist ihn aber mit Edelmuth und Zärtlichkeit zurück, weil ihr Schicksal entschieden sei; die zärtlichste Leidenschaft habe ihm ihr Leben geweiht, und es sei ihr aus diesem Grunde theuer: allein: „*Il faut de mon destin subir la loi suprême.*" — Es ist die erste Arie, *Andante* in *B maj.* ¢ Takt, mit Streichquartett und *Corni*, voll harmonischen, tragischen Seelenklanges, und gleichsam die Einleitung zu einer andern, einem kurzen Recitative folgenden, worin sie mit höchst rührender, wehmüthiger und melodischer Zärtlichkeit von ihm Abschied nimmt: „*Adieu! conservez dans votre âme le souvenir de notre ardeur!*" — *Moderato* in *Es maj.* ¾ Takt, mit Streichquartett und *Fagotti*.

Es ist diese Musik aus den lebendigsten Quellen der Natur geschöpft, ewig schön und entzückend. Die Töne sind aus dem Innersten der Situation hervorgezaubert, sagt Heinse, und die Worte darin glänzen wie Perlen, in denen der Adel des Charakters und das bittere Gefühl der Trennung vereinigt sind.

Von der lyrischen Erhabenheit der *Iphigenia* des griechischen Dichters wird nur Folgendes in der Recitation beibehalten: „*Partez, Seigneur, la gloire vous appelle; elle offre à vos regards la carrière immortelle où vous devez courrir; ma mort seule peut vous l'ouvrir. — Avez-vous crû qu' Iphigénie put oublier sa gloire et son devoir? ils lui sont plus chers que la vie!*" —

Gluck hat dieses ganz flüchtig behandelt, weil es nicht wohl zur höheren Kultur der französischen *Iphigénie* passte, bei welcher, so wie bei der Mutter und dem jungen Helden, man nur zu deutlich merkt, dass sie an die Gottheit der *Diana* nicht glauben.

Durch das unschuldige, so tief eindringende: „*N'oubliez pas qu'Iphigénie, digne d'un moins funeste sort, pour vous seul chérissoit la vie*" — in dem zweiten Theile der obigen Arie: „*Il faut de mon destin*" etc. — wird *Achilles* zur Wuth getrieben, die hier meisterhaft bezeichnet ist. Er will zum Tempel eilen, und dem Streiche zuvorkommen, der ihr droht, und verlässt sie mit den Worten: „*Calchas d'un trait mortel percé sera ma première victime.*" — Es ist dieses eine heroische Arie, *Allegro* in *D maj.* ₵ Takt, mit Streichquartett, *Oboi*, *Flauti*, *Corni*, Trompetten und Pauken. Die Melodie zu derselben hat den Flug und das Feuer des Blitzes, und die Harmonie sämmtlicher Instrumente offenbart die fürchterlichste Grausamkeit und Stärke der Schlacht zu Mord und Verderben. *)

Von der 4. bis 8. Scene wird das Schauspiel immer ergreifender. Flehend sieht *Iphigénie* den Helden ihren Augen entschwinden, und bittet die Götter, den Mord und das Verbrechen abzuwenden. Der Chor der Griechen will seinen Göttern das Opfer bewahren, und sie mit Gesängen zu dem am Gestade des Meeres errichteten Altare begleiten. *Clytemnestra*, voll des Jammers, hört es, und sagt zu ihnen, sie sollen kommen, um sie in ihren Armen zu opfern. „Lebe für *Orest*, meinen Bruder!" sagt *Iphigénie* zu ihrer Mutter, die von den Qualen, die sie leidet, überwältigt, in die Arme ihrer Frauen sinkt. *Iphigénie* benützt den Augenblick ihrer Ohnmacht, um sich zu entfernen. *Clytemnestra*, zu sich gekommen, will ihrer Tochter folgen; man widersetzt sich ihrem Abgang; neues Geschrei, neues Wüthen — sie hört die Gesänge aus der Ferne: ihre Angst verdoppelt sich, und sie überwältigt alle Hindernisse.

*) Diese Arie entzückte Alles, besonders den kriegerischen Theil des Publikums, und — entschieden war Gluck's Sieg! —

Die Gesänge nähern sich; der Auftritt ist am Meeresufer vorgegangen, wo man einen Altar sieht, den *Iphigénie* umfasst. *Calchas*, das Messer in der Hand, bittet die Göttin, die Schiffe der Griechen nicht länger aufzuhalten, um den Preis des Blutes, das er vergiessen wird. *Agamemnon* bleibt unsichtbar, der ohne Zweifel dieses schreckliche Schauspiel nicht ertragen kann. Der Dichter hat darin dem Maler nachgeahmt, der, weil er den Schmerz des Vaters nicht zu malen vermochte, dessen Angesicht verschleierte.

Achilles, gefolgt von seinen Thessaliern, kommt voll Wuth herbei, reisst das Opfer vom Altare und legt es in die Arme der *Clytemnestra*. Das Volk erhebt sich, man hört einen Donnerschlag, und — der Altar verschwindet. *Calchas* erklärt, dass der Wille der Götter befriedigt sei. Das Meer rauscht auf, die Winde verkündigen die Abfahrt, und der Chor besingt die Milde und Güte der Götter.

In diesem, mit Gesängen untermischten Divertissement wird das ungehoffte Glück des *Agamemnon*, der *Clytemnestra*, der *Iphigenia* und des *Achilles* ausgedrückt. Das Ganze wird von einem wilden Kriegsgesang, in der heroischen Stärke von lauter Oktaven beendet; Hörner und Trompetten schmettern in Rache-schnaubenden Anapästen den Schluss.*) Es ist ein bezauberndes Quartett; aber man hatte gewünscht, dass Eines der griechischen Spiele die Seele des Balletes gewesen wäre, das den verständigen Zuschauern viel zu französisch erschien. Die Herabkunft der Göttin konnte vielleicht eben so sehr der Entwicklung

*) Dem weisen Forkel gefällt es, diesen Gesang als plump und schwerfällig zu bezeichnen; übrigens lobt er doch Manches, aber sein Lob hat meistens einen nachhinkenden Tadel im Gefolge. „Unter den Arien," meint er zuletzt, „finden sich einige, die wir in Absicht auf Bewegung und Ausdruck gerne für schön anerkennen möchten, wenn nicht immer so viel Gemeines und Niedriges im Style dazwischen käme, und die gute Wirkung jener Vorzüge verhinderte!" — Die einzige Abschiedsarie der *Iphigénie*: „Adieu, couvertes" — hält er für ein vollkommenes Meisterstück, und der Pantomime, so wie den übrigen Tanzstücken zollt er vollen Beifall, findet jedoch für das Gelingen dieser Nummern wieder seinen Grund in den, allen Tanzstücken vorgezeichneten eigenthümlichen Rhythmen.

selber, als des Brandes wegen gedichtet werden, wodurch der Holzstoss in Flammen gesetzt und der Altar umgestürzt wird. Die That des *Achilles*, der das Opfer hinwegreisst, ist nicht geeignet, um eine heidnische Gottheit, die darin stets eifersüchtig und empfindlich ist, zu versöhnen. Es wäre eine Verbesserung ganz am Orte, indem man zeigte, wie *Achilles* droht und bereit ist, die Ehrfurcht vor dem Altare zu verletzen, worin er aber durch die plötzliche Heralkunft der *Diana* aufgehalten wird, welche selbst der *Iphigenia* die Gnade verkündigt. Man hat hier keinen Missbrauch der Mythologie zu fürchten, *Diana* handelt in der Tragödie stets aus dem Hintergrunde; es wäre erlaubt, sie in dem Augenblicke erscheinen zu lassen, in dem sie vergibt.

Gluck unterscheidet sich in diesem Werke vor Allem durch die innere Form desselben, die einen ganz eigenthümlichen Reiz besitzt, der in dem bestimmten Fortschreiten der, vom feierlichen Schritte der Priester und Könige bis zur Eile des Blitzes, alle Grade durchlaufenden Maasse der Bewegung gegründet ist.

Auch die Charaktere der handelnden Personen sind vortrefflich gehalten. Im herrlichen Gegensatze mit der jungfräulichen *Iphigenia* steht ihre Mutter, die leidenschaftliche, stolze *Clytemnestra*. Erhaben und ehrwürdig erscheint uns durchaus *Agamemnon*, und *Achilles* erglüht im steten Heldenfeuer.

Der Tondichter hat die Natur in allen ihren Richtungen belauscht, und sein Genius war es, der ihr nachzuahmen verstand.

Zwölfter Abschnitt.

Fortsetzung der dritten Kunstperiode Gluck's. (1774 — 1775.) Die Opern: „Orfeo;" „L'Arbre Enchanté;" und „La Cythère Assiégée."

Als die ersten Aufführungen der Oper „*Iphigénie*" vorüber waren, schritt Gluck alsogleich zur Umarbeitung seiner Oper

„*Orfeo*," um auch diese für die Pariser Akademie und deren Sänger aufführbar zu machen. Frankreich hatte damals keinen Contrealt, dem die Hauptrolle zugedacht werden konnte; Gluck musste sie für einen hohen Tenor einrichten, welcher Umstand die Musik jener Färbung tiefer Melancholie beraubte, die dem Stoffe so zusagte. Das war ein Uebel! — Ein zweites folgte: Aus übertriebener Gefälligkeit für Legros, der die Rolle zu übernehmen sich weigerte, entschloss sich Gluck, der Arie des *Orfeo* am Schlusse des 1. Akts einige Bravoursätze beizufügen, die um so wunderlicher erschienen, als der grosse Tonsetzer selbst in Italien sich nicht immer herbeiliess, den Wünschen eines cadenzengewandten *Primo Uomo* oder einer kehlenfertigen *Prima Donna* zu entsprechen.

Die Proben wurden eben so eifrig abgehalten, als die der „*Iphigénie*," und das Meisterstück konnte schon am 2. August desselben Jahres in die Scene gesetzt werden.

M. Moline, der Bearbeiter des Calzabigi'schen Textes,*) hatte sich, im vollsten Sinne des Wortes, der Erlaubniss bedient, mittelmässig zu seyn: dennoch musste man ihm für den Hochgenuss der erhabensten Musik, die jemals in Frankreich gehört worden war, grossen Dank zollen. Gluck's „*Orfeo*" hatte ja unter allen seinen Opern, selbst in Italien, das grösste Glück gemacht. Das Entzücken, womit sie, trotz der Kabale der Anhänger Lully's und Rameau's, allgemein aufgenommen und gleichsam verschlungen wurde, liefert den schönsten Beweis des bedeutenden Fortschrittes, den der berühmte Tonsetzer in dem Geschmacke des französischen Volkes bewirkt hatte. Doch nur ein Gluck konnte diesen Beweis herstellen; er bewies dadurch, dass die Macht der Geduld und des Genius die grössten Vorurtheile nicht selten zu besiegen im Stande sei. Geben wir zu: das Ganze der „*Iphigénie*" enthalte mehr Würde, Feierlichkeit und Interesse, als die Oper „*Orfeo*;" — geben wir zu, dass ein verstümmelter Plan der Racine'schen Dichtung

*) S. *Grimm et Diderot, Correspondance. II. Edition. Vol. VIII.* p. 399 etc. —

den Franzosen noch immer werthvoller schien, als ein Erzeugniss des italischen Dichters Calzabigi; — geben wir auch zu, dass in der Tonschöpfung der „*Iphigénie*“ noch angenehmere Dinge und rührendere Ideen vorkommen als im „*Orfeo*“: — so muss man zur Steuer der Wahrheit doch bekennen, dass die schönen Nummern des letzteren jene der ersteren dennoch übertreffen. Die durchdringenden Schmerzensrufe, womit *Orfeo* den empfindungsvollen und süssen Gesang der, an *Eurydicens* Grabe weinenden Nymphen unterbricht; der melodienreiche Gesang, womit er die, ihm den Eintritt in das Reich der Schatten verweigernden Dämonen rührt; der herrliche Chor dieser finsteren Wesen, welche, in verschiedenen Abstufungen, zuerst ihren Zorn, dann ihre Rührung mit seltener Kunst und Wahrheit ausdrücken; das meisterhafte Duett zwischen *Orfeo* und der, dem Leben wiedergegebenen *Eurydice*, die den Tod der, ihr geheucheiten Gleichgültigkeit vorzieht; die ganze Scene, welche die, vom *Orfeo* in diesem schrecklichen Augenblicke zu bestehenden Kämpfe mit hoher Dichterkraft malt; ihre Schwäche und der letzte Schritt der Verzweiflung: alle diese Stücke sind eben so viele Muster der Harmonie und des musikalischen Ausdrucks. Man hat viele, der Tonkunst gänzlich unkundige Personen behaupten hören, dass keine Musik in ihren Gemüthern einen so lebhaften und tiefen Eindruck zurückgelassen habe, als eben diese.

Wenn Dem. Arnould in dieser Oper einen geringeren Erfolg, als in der „*Iphigénie*“ geerntet hatte, so erhielt dafür Legros einen um so glänzenderen. Er trug die Hauptrolle mit so vieler Wärme, mit so hohem Geist und Geschmack vor, dass man ihn kaum wieder erkannte, und seine Verwandlung als ein Wunderwerk betrachtete, das die bezaubernde Kunst unseres Tonsetzers in ihm hervorgebracht hatte. Selbst die Ballete zu dieser Oper gewährten mehr Vergnügen und Befriedigung, als jene in der „*Iphigénie;*“ sie sind dem Gegenstande angemessener und erfreuen sich einer edleren und zugleich gehaltvolleren Harmonie. Somit war das vollständige Glück dieser Tondichtung auch in Frankreich gemacht.

Durch diese beiden Schöpfungen hatte Gluck den Franzosen ganz neue Genüsse geboten, dem Nationalstolze geschmeichelt und dem Ruhme dieses Volkes einen neuen, frischen Glanz verliehen, den die Mehrzahl der einsichtsvollen Freunde der Kunst zu würdigen verstand.

Die Tonstücke in der französischen Bearbeitung*) der Oper „*Orfeo*" sind der Ordnung nach folgende:

Die Ouverture.

1. Akt. 1. Scene. Umgearbeiteter Chor am Grabe der *Euridice* mit *Orphée's* klagenden Zwischensätzen, *Moderato* in *C min.* ₵ Takt: „*Ah, dans ce bois tranquille et sombre*" — hier mit Streichquartett und *Fagotti*. Ihm folgt ein kurzes Recitativ, dann eine Pantomime für das Streichquartett, und endlich der Chor *da Capo*. *Orphée* singt durch die ganze Oper im Altschlüssel.

2. Scene. Arie des *Orphée*, *Lentement* in *C maj.* ⁴/₄ Takt: „*Objet de mon amour*" — mit Streichquartett, *Oboi* und *Flauti*, wozu später auch *Clarinetti* treten. Das Motiv dieser Arie wiederholt sich dreimal, indem es eben so oft von Recitativen unterbrochen wird. Ein begleitetes Recitativ schliesst die Scene.

3. Scene. Recitativ zwischen *Orphée* und *Amor*; dann die Arie des letzteren in *F maj.* ₵ Takt: „*Si les doux accords de ta lire*" — mit Streichquartett und *Corni*; dann wieder Recitativ zwischen Beiden, und endlich noch eine ganz neue Arie des *Amor*, *Grazioso* in *G maj.* ⁴/₄ Takt: „*Soumis au silence contraint ton désir*" — mit Streichquartett und *Oboi*, wozu später *Fagotti* treten. Diesem schönen Tonstücke folgt ein begleitetes Recitativ

*) Den Titel der französischen, ebenfalls zu Paris im Stich erschienenen Bearbeitung lieferten wir bereits oben, wo von der Wiener Vorstellung des „*Orfeo*" die Rede war. Der Tonsetzer hat diese Ausgabe der Königin zugeeignet. Das 2. Blatt enthält eine poetische Epistel an dieselbe von dem Bearbeiter des Calzabigi'schen Textes, Molino, und die Kehrseite den Argument der Oper.

des *Orphée* und diesem, nach einem kurzen Vorspiele, die grosse, ebenfalls neugesetzte, mit Bravourstellen gemischte Arie desselben, *Allegro maestoso* in *B maj.* *C* Takt: „*L'espoir renait dans mon ame*" — vom Streichquartette und *Oboi* begleitet. Sie schliesst mit ihrem heroischen Charakter den Akt in würdiger Weise.

II. Akt. 1. Scene. Kurze Einleitung von 20 Takten, *Maestoso* in *Es maj.* ₵ Takt, für Streichquartett, Oboe und Trompette, welcher ein Harfensatz von drei Takten mit Streichquartett *pizzicato* folgt; dann vierstimmiger Chor der Furien in *D min.* ¾ Takt: „*Quel est l'audacieux*" — mit Streichquartett und *Oboi*, und einem wilden Nachspiele. Der Chor wiederholt sich in grösserer Ausdehnung mit noch wirksamerer Begleitung. Ein zweites Orchester begleitet die Arie des *Orphée*: „*Laissez vous toucher par mes larmes*" —, mit Streichquartett *pizzicato* und der Harfe. Sie ist in *B maj.* ₵ Takt gesetzt, und wird von dem schrecklichen „*Non*" der Furien unterbrochen. Auch hier findet man am Schlusse eine Bravourstelle, welche der Tonsetzer dem Sänger Legros zu Liebe eingeschaltet hat; dann wieder der Chor der Furien, mit dem Texte: „*Que l'amène dans ces lieux?*" — mit dem Streichquartette des 1. Orchesters, und darauf *Orphée's* Arie: „*Ah ma flamme qui me dévore*" — mit jenem des 2. Orchesters in *C min.* ₵ Takt. Sodann ertönt der Chor der Furien von Neuem in *G min.* ¾ Takt: „*Par quels puissants accords*" — mit Streichquartett; und *Orphée's Arioso* in *C min.* *C* Takt: „*La tendresse qui me presse*" — mit Harfenbegleitung und Streichquartett, und endlich ein 15 Seiten langes, wildes Ballet mit der Ueberschrift: *Air des Furies* — in *D min.* ¾ Takt für Streichquartett, *Oboi* und *Corni*, das in dem italischen „*Orfeo*" nicht zu finden, und von hoher Wirkung ist.

2. Scene. Nach der bekannten schönen Instrumentaleinleitung, *Dolce* in *F maj.* ¾ Takt für Streichquartett und *Flauti*, erscheinen hier noch drei andere Sätze in *F maj.*, *C maj.* und *C min.* — im ¾ und ₵ Takt, als Balletmusik, denen die Arie der *Euridice*, *Grazioso* in *F maj.* ¾ Takt: „*Cet azyle aimable et tranquille*" — vom Streichquartette, *Clarinetti* und *Corni* be-

gleitet, sammt dem, von *Euridice's* Gesange öfters unterbrochenen Chore der Seligen und einem Nachspiele, folgt. Dasselbe liebliche Motiv herrscht in beiden Sätzen.

Die 3. Scene beginnt mit einem Vorspiele und *Orphée's* grossem Recitativ, *Andante* in *C maj.* C Takt: „*Quel nouveau ciel!*" — begleitet vom Streichquartett und obligaten Blaseinstrumenten. Diesem Tonsatze folgt der Chor, *Andante dolce* in *F maj.* 3/4 Takt: „*Viens dans ce séjour paisible*" — mit Streichquartett, *Corni* und *Fagotti*, dann folgt ein Ballet, *Lento* in *B maj.* 3/4 Takt, für Streichquartett und Flöte, und ein kurzes Recitativ des *Orphée*.

Die 4. Scene beschliesst den II. Akt mit obigem Chor in *F maj.* 3/4 Takt nach dem Texte: „*Près du tendre objet.*" —

III. Akt. 1. Scene. Begleitetes Recitativ zwischen *Orphée* und *Euridice*, wie in der italischen Ausgabe, mit demselben schönen Duette zu dem Texte: „*Viens, suis un époux qui t'adore*" — jedoch in *F maj.*; dann *Euridice's* Arie nach vorhergegangenem Recitative, *Allegro* in *C min.* 2/4 Takt: „*Fortune ennemie*" — mit Streichquartett und *Oboi*. Sie geht hier in ein Duett über, welches *Euridice* schliesst. Begleitetes Recitativ zwischen den Liebenden, und der schöne Gesang des *Orphée*, hier in *F maj.* C Takt, *Andante*: „*J'ai perdu mon Euridice!*" — vom Streichquartett begleitet und Recitativ.

2. Scene. Von einem kurzen Recitative zwischen *Orphée* und *Amor* geht der Tonsetzer auf den gefälligen Chor: „*L'Amour triomphe*" — in *A maj.* 2/4 Takt, über. Dieser wird vom Streichquartette, *Oboi*, *Corni* und *Fagotto* begleitet, wozu später noch die Trompette tritt. Dieser Chor wiederholt sich nach jedem Solo des *Amor* und der *Euridice*. Die nun folgende Balletmusik ist grösstentheils dieselbe, wie in dem italischen „*Orfeo.*" Dem Tanze folgt ein Trio, *Andante* in *E min.* C Takt: „*Tendre Amour que tes chaines*" — mit Streichquartett und *Fagotti*, welches in der italischen Ausgabe nicht vorhanden ist. Ebenso wird die grosse *Chaconne* in *D maj.* 3/4 Takt, welche die Oper schliesst, auch nur hier gefunden.

Zwei Jahre nach dem glänzenden Erfolge, welchen Gluck's „*Orfeo*" zu Paris errungen hatte, wurde der, sowohl durch seine Werke im Kirchen- und Kammer-, als auch im dramatischen Tonsatze rühmlich bekannte Tonsetzer Ferdinando Bertoni*) aufgefordert, für das Teatro San Benedetto in Venedig zum Carneval 1776 denselben Text zu bearbeiten. Er that es, und seine Musik erntete grossen Beifall. Als man aber die Partitur stechen liess, verlangte der Autor, dass man dem Werke folgende, unserem Gluck zur Ehre gereichende Nachricht an den Leser vorsetzen sollte:

„Nicht ohne ein gewisses Grauen nahm ich den Vorschlag an, den Text der Oper „*Orfeo*" von dem berühmten Dichter Calzabigi in Musik zu setzen, nachdem der Ritter Gluck diesen Text bereits mit dem glücklichsten Erfolge behandelt und sich den Beifall aller Nationen erworben hatte. Als ich mich dieser Arbeit unterzog, vermisste ich zwar sehr schmerzlich die Hülfe des Dichters, welchen ich mancher nöthiger Dinge wegen gern zu Rathe gezogen hätte. Mich begünstigte jedoch der glückliche Umstand, dass ich Gluck's Partitur vor Augen hatte, wornach auch ich den von ihm verfolgten Weg einschlagen konnte. Ich überlasse es nun Männern von richtiger und zarter Unterscheidungsgabe, um über die Verschiedenheit zwischen beiden Arbeiten ein Urtheil zu schöpfen.

„Der Erfolg meines Werkes hat alle meine Erwartungen übertroffen, und ich habe desshalb an den Veranlassungen, dasselbe im Stich herauszugeben, keinen weiteren Anstand genommen. Auch würde ich mich sehr glücklich fühlen, wenn ich, wie der Ritter Gluck, zwar nicht den Beifall anderer Nationen, sondern lediglich einen Theil jener Nachsicht erhalten könnte, deren Venedig mich gewürdiget hat. Als Preis meiner Bescheidenheit habe ich nur von den Herausgebern verlangt, dass diese Nachricht dem Werke vorangesetzt werde, um denjenigen

*) Ferdinando Bertoni, geboren zu Salo im J. 1727, † zu Venedig im J. 1800, war ein Schüler des berühmten P. Martini. Er schrieb viel für die Kirche, Kammer und das Theater. Die Werke der ersteren Gattung werden noch geschätzt.

Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, dem sie gebührt, und mich zugleich vor jeder Zumuthung der Eitelkeit, eines meinem Charakter ganz fremden Fehlers, zu verwahren.

„Noch verdient in diesem Vorworte der Umstand angeführt zu werden, dass ein geschickter Componist, der bereits viele Opern-Dichtungen, in denen ein Vinci, Jomelli, Buranello, Hasse u. A. alle Reichthümer ihrer Kunst entfaltet haben, ohne Zittern in Musik gesetzt hat, doch ein gewisses Grauen empfand, nach Gluck den „*Orfeo*" noch einmal zu setzen; dass er sich glücklich schätzte, dessen Partitur vor Augen zu haben, um den Gang und die allgemeine Anordnung, die Gluck sich vorgezeichnet hatte, verfolgen zu können; dass er ferner die Absichten, die Bewegungen, ja selbst die Motive der interessantesten Stücke des Originals nachahmte, und dass diese Nachahmung selbst bei den Italienern, die nur Neuigkeiten zu wünschen und zu vertragen scheinen, noch jetzt grossen Beifall findet. Ich begnüge mich diese Thatsache angeführt zu haben, und überlasse es allen geistreichen Menschen, daraus ihre Folgerungen zu ziehen." *) —

Im Jänner des Jahres 1775 **) wurde Gluck's „*Iphigénie*," mit deren Darstellung man durch einige Zeit innegehalten hatte, von der königl. Akademie der Musik neuerdings und mit grösserer Sorgfalt als früher aufgeführt. Obschon diese Oper sich auch jetzt einer grossen Theilnahme zu erfreuen hatte: so waren Viele über den wahren Werth der Gluck'schen Musikgattung noch immer nicht in's Klare gekommen. Sacchini's und Piccini's Enthusiasten wollten darin nur eine geräuschvolle Instrumenta-

*) S. *Mémoires pour servir à l'histoire de la Révolution opérée dans la Musique par M. le Chevalier Gluck. Naples* 1781. 8. p. 474 — und: Siegmeyer's Uebersetzung dieses Werkes. Seite 374.

**) S. *Grimm et Diderot, Correspondance. II. Edit. Tom. VIII.* p. 437 etc. —

tion und wunderliche Ideen ohne Geschmack, Genie und selbst ohne musikalischen Ausdruck gefunden haben. Sie waren schamlos genug, öffentlich zu bekennen, dass Gluck's Musik das aufgewärmte System Lully's sei, aus welchem man bloss einen Theil der, den Werken der alten Tonsetzer anklebenden Eigenschaften des Adels, der Grazie und der Abwechslung entfernt habe. (!)

Die Vertheidiger des deutschen Tonmeisters behaupteten gerade das Gegentheil. Sie priesen Gluck als den Ersten, der den wahren Charakter der dramatischen Musik richtig aufgefasst und es allein verstanden habe, mit geringen Mitteln die grössten Wirkungen hervorzubringen, und der Harmonie den höchsten Ausdruck zu verleihen.

Diese gewiss einsichtsvollere Parthei fand als Stütze ihrer Behauptungen noch andere Hilfstruppen in der dialektischen Beredsamkeit des geistreichen Abbé Arnaud, in den schönen Armen der Dem. Arnould, in Legros herrlichem Gesangsorgane und in Larrivée's vortrefflichem und warmen Spiele.

Die bedeutendste Veränderung, die man bei der Wiederaufnahme der „*Iphigénie*" in dem Gedichte vornahm, bestand darin, dass in der Entwicklungsscene die Göttin *Diana* selbst, und zwar von einer, in rosigem Glanze strahlenden Wolke getragen, erschien, um den Streit zwischen *Calchas* und *Achilles* beizulegen. Die Ankunft der Göttin machte jedoch, ungeachtet der reichen, sie umgebenden theatralischen Ausstattung, keinen erheblichen Eindruck, weil entweder das Schauspiel zu schnell vorüberging, oder weil die dabei betheiligten Zeugen sich darum nur wenig zu bekümmern schienen: denn je mehr ein Stück scenischen Prunk enthält, desto weniger überrascht er, wenn er mit der Wahrheit des Ganzen nicht im Einklange steht.

Waren übrigens die Stimmen über Gluck's „*Iphigénie*" noch immer getheilt, fügt Grimm boshafter Weise hinzu, so vereinigten sie sich doch in einer, wenn auch unbedeutenden Scene, an dem Tage, wo die Königin das Theater besuchte, bei dem auf sie anspielenden Schlusschor: „*Chantons, chantons notre reine, | Et que l'hymen qui l'enchaîne, | Nous rend à jamais*

heureux." — Die Versammelten brachen einstimmig in den lautesten Jubel aus. Der Chor musste wiederholt werden, und Aller Augen waren natürlich auf die schöne Herrscherin gerichtet, welche diese Huldigung jedesmal mit der liebenswürdigsten Verlegenheit und Anerkennung aufnahm.

Gluck's Pariser Triumphe waren bald nach Wien gedrungen. Die Bewohner der österreichischen Residenz freuten sich darüber mit gerechtem Stolze, so nicht minder der allerhöchste Hof, bei welchem unser Gluck einen hohen Grad von Beliebtheit gewonnen hatte. Die grosse Kaiserin Maria Theresia ernannte ihn zu ihrem Kammer-Compositeur mittelst Dekrets vom 18. Oktober 1774, folgenden Inhalts:

„Von ihrer Majestät der Kaiserin, Königin Maria Theresia etc. Unserer allergnädigsten Frau wegen, dem Chevalier Gluck in Gnaden anzufügen:

„Allerhöchstgedacht I. k. apost. Majestät hätten demselben in Ansehung seiner in der Musik besitzende gründliche Kenntnisse, und dargethanen besonderen Geschicklichkeit, wie auch in verschiedenen Compositionen erprobten Fähigkeit, die Stelle eines k. k. Compositeurs mit einem aus dem k. k. Univ. Kameralzahlamte zu beziehen habenden Gehalte von Zweitausend Gulden dergestalt allerhuldreichst zu verleihen geruht, dass er seine sich eigen gemachte ausnehmende Kunsterfahrenheit mit allmöglicher Beflissenheit erweitern und sich somit als wirklicher kaiserl. königl. Hofcompositeur selbst tituliren und schreiben, wie auch von Jedermann dafür angesehen, geachtet und benamset werden möge und solle.

„Welchemnach ihm, Chevalier Gluck diese allerhöchstgefällig geschöpfte Entschliessung zur gehorsamsten Nachricht und Berechtigung auf allerhöchsten Befehl hiermit in Gnaden bedeutet wird.

„Uebrigens verbleibe I. k. k. Majestät demselben mit

kaiserl. und königl. Huld und Gnade zugethan. *Signatum* Wien, am 18. Monatstag Oktober des 1774. Jahres."

Fürst Joseph Khevenhüller-Metsch m. p.

(L. S.)

Auf I. k. k. apost. Majestät
allerhöchst eigenen Befehle
Johann Franz Michael von Kynmayer
k. k. wirkl. Hofrath.

Gluck's Ruf war nun so fest gegründet, dass man kaum einen andern Tonsetzer neben ihm zu nennen wagte. Man bewarb sich auf das eifrigste um die Gunst, zu den Proben seiner Werke zugelassen zu werden, wie man in Paris sonst nur zu einem sehr guten Schauspiele zu thun pflegte. Die Generalproben der Opern „*Orfeo*" und „*Alceste*" waren die ersten, zu denen man in Paris den Zutritt gestattete, und der Andrang zu denselben war so gross, dass Tausende von Neugierigen zurückgewiesen werden mussten. Diese Proben hatten auch in der That viel Anziehendes, und zwar sowohl durch die Eigenthümlichkeiten des Tonsetzers, durch dessen Laune, dessen zwangloses und muthvolles Benehmen, als auch durch die Neuheit seiner Musik. Da sah man grosse Herren, ja Prinzen, sich herandrängen, um dem Tonmeister am Schlusse der Probe den Oberrock, die Perrücke oder den Stock zu reichen: denn Gluck pflegte, um in keiner seiner Bewegungen gehindert zu seyn, vor dem Beginn einer jeden Probe alle diese Gegenstände gewöhnlich abzulegen und eine Schlafmütze aufzusetzen, als befände er sich allein auf seinem Zimmer. *)

In dieser Zeit lernte Gluck auch die berühmte Schriftstellerin Frau Gräfin von Genlis**) kennen. Diese geistreiche

---

*) S. *Fétis, Dictionnaire hist. de Musiciens celebres.* Artikel „Gluck."

**) S. deren *Mémoires inédits sur le XVIII. Siècle. Paris*, 1825. *II. Edition. T. II. p.* 164 *etc.*

Frau war eine grosse Freundin der Tonkunst, sang schön, spielte meisterlich die Harfe und musste sehr oft mit ihrem, von diesem Instrumente begleiteten Gesange, die Königin unterhalten. Als Gluck nach Paris kam, suchte sie selbst auf das angelegentlichste seine Bekanntschaft. Die Logen des Palais Royal stiessen so an die Zimmer des Palastes, dass, wenn sie zum Speisen ging, sie nur noch eine Thür des Speisesaales zu öffnen brauchte, um in eine der königl. Logen zu gelangen. Diese Bequemlichkeit, ihr leidenschaftlicher Hang zur Musik, so wie das ausserordentliche Vergnügen, Gluck zu sehen, wie er bei allen Wiederholungen gegen die Schauspieler und Musiker in Zorn entbrannte, und Allen dabei den vortrefflichsten Unterricht ertheilte, bewogen sie, jeden Nachmittag in Einer dieser Logen zuzubringen. Endlich wollte sie auch die Vorstellungen sehen. So verfloss ein grosser Theil ihres Lebens in der Oper.

Gluck kam zwei- bis dreimal in jeder Woche mit den Tonsetzern Monsigny und Mondonville, und mit dem berühmten Violinspieler Jarnowick (Giarnovicchi) zu ihr, um bei ihr Musik zu machen. Er lehrte sie seine schönsten Arien singen und seine Ouverturen auf der Harfe spielen, besonders die „*Iphigénie en Aulide*," die sie über alles liebte. Gluck selbst sang oft bei ihr. Ohne Stimme, erzählt sie, und ohne eben eine sehr grosse Fertigkeit auf dem Flügel zu besitzen, war Gluck doch sehr hinreissend, wenn er seine Arien sang. Man fühlte sich bis in das Innerste gerührt und lange nachher tief erregt.

Man kann sich leicht vorstellen, dass sie sich als eine Gluckistin erklärte, und dass sie alle Streitigkeiten über Gluck und Piccini zwischen den Gelehrten, die, ihrem Geständnisse nach, auch nicht ein Wort von Musik verstanden, später verspottete. Dieses schuf ihr die ersten Feinde in der Literatur: denn sie galt in geselligen Kreisen als eine musikalische Autorität, und die Gluck'schen Literatoren, obschon sie von ihrer Parthei war, verschonten sie aus dem Grunde nicht, weil sie sich über diese Herren lustig machte. Allein die meisten vertheidigten Gluck auch in so lächerlicher Weise,

dass diese von ihr eben so wenig, als seine Gegner geschont wurden.

Auch Voltaire war ein grosser Verehrer der Gluck'schen Muse. Merkwürdig ist es, wie er dieser Neigung wegen sich in einem Schreiben an die Marquise du Deffan,*) welche, als Piccinistin, ihm wahrscheinlich desshalb Vorwürfe gemacht hatte, zu entschuldigen sucht:

„Ferney, den 25. Jänner 1775.

„Verzeihung, Madame, für Gluck, oder vielmehr für den Ritter Gluck! Ich glaubte Sie in Kenntniss gesetzt zu haben, dass eine Dame von eben so hoher Schönheit, als trefflicher Stimme, welche jener der Dem. Le Maure nichts nachgibt, mir ein gemessenes Recitativ von diesem Reformator vorgesungen und damit ein unendliches Vergnügen gewährt hat, obschon ich eben so taub als blind bin, wenn der Schnee die Alpen und den Berg Jura versilbert.

„Ich bitte Sie um Verzeihung, wenn ich bei Gluck's Schöpfung einiges Vergnügen empfand. Es ist möglich, dass ich Unrecht hatte; es ist möglich, dass die übrigen Werke dieses Meisters von weit geringerer Schönheit seyn werden. Uebrigens fühle ich, dass es doch die Musik ist, welche bei meinem geringen Antheil an Fantasie in Sachen des Geschmacks auf mich wirkt; daher werde ich die schönsten Stücke eines Lully's, trotz allen Glucks in der Welt, nicht weniger lieben." —

Am 27. Februar des Jahres 1775 wurde bei Gelegenheit des Festes, das der französische Hof zu Ehren des Erzherzogs Maximilian feierte, zu Versailles Gluck's einaktige Operette: „*L'Arbre enchanté*" — aufgeführt. Sie hatte nur einen

*) S. *Voltaire. Oeuvres complètes. Tome 63. Paris 1785. p. 16.*

vorübergehenden Erfolg, obschon manche liebliche Nummer darin gefunden wird. *)

Die Tonsätze dieses Stückes sind der Ordnung nach folgende:

Nr. 1 und 2. Die Operette beginnt mit einer lebhaften Ouverture in *B maj. Allegro*. Sie ist in zwei Sätze getheilt, deren erster, im ₵ Takt, nach 68 Takten in ein *Tempo di Menuetto* übergeht, das aus vier Theilen besteht, denen sich ein *Prestissimo* in *B maj.* ⅜ Takt, in zwei Abtheilungen anschliesst. Alle diese Sätze werden vom Streichquartett, *Corni*, *Oboi* und *Fagotto* ausgeführt.

Nr. 3. *Ariette* im Altschlüssel, *Andante grazioso* in *B maj.* ₵ Takt: „*Près de l'objet qui m'enflamme*" —, worin *Lubin*, unter dem Namen *Pierrot* seine Liebe zu *Claudine* gesteht, die ihr Vormund *Thomas* sorgfältig bewacht, indem er sie selbst zu heirathen gedenkt. Mit Streichquartett, *Oboe* und *Fagotto*.

Nr. 4. *Ariette* des *Lubin* in *C maj.* ₵ Takt, *Moderato*: „*Elle fixe mes désirs*" — mit Streichquartett, *Corni*, *Oboi* und *Fagotto*. Beide Arien sind sehr einfach.

Nr. 5. Dialogisirter Satz zwischen *Blaise* (Tenor) und *Lubin*, *Allegretto* in *D maj.* ⅜ Takt: „*On amorce le poisson*" — mit Streichquartett und *Fagotti*. In dem Manuscripte steht dieser Gesang in *A maj.* ⅜ Takt.

Nr. 6. *Ariette* des *Lubin* in *G maj.* ⅜ Takt, *Andante*: „*Du jeune objet que j'adore*" — mit Streichquartett, *Oboi*, *Corni* und *Fagotto*. Die Melodie ist sehr angenehm.

Nr. 7. *Ariette* der *Claudine* (Sopran), *Allegro* in *G maj.*

*) Der Titel des gestochenen Klavier-Auszuges lautet:

„*Arbre Enchanté. Opéra comique en un Acte de Mr. Vadé, dédié à Monsieur, Frère du Roy. La Musique par M. le Chevalier Gluck. Mis en Vers et en Ariettes par Mr. Moline. Représenté à Versailles devant leurs Majestés le lundi 27. Février 1775 pour la Fête que Monsieur a donnée à l'Archiduc Maximilien, par Mrs. les Comédiens Italiens Ordinaires du Roy. Prix 18 L. avec les Parties séparées. A Paris, chez Des Lauriers Md. de Papier rue St. Honoré à côté de celle de Prouvaires. A. D. D. R.*" — klein Folio. Klavierauszug von 54 Seiten, und 44 Auflegstimmen.

⅜ Takt: „*Si l'amour etoit un crime*“ — mit Streichquartett und *Fagotto*. Sie ist heiteren Charakters, und in der Handschrift in *F maj.*

Nr. 8. *Duett* zwischen *Clauline* und *Lubin*, *grazioso espressivo* in *C maj.* ⅜ Takt: „*Est-il un plus cruel martire*“ — mit Streichquartett, *Clarinetti*, *Corni* und *Fagotto*. Der kurze Satz besteht nur aus zwei Abtheilungen, und die Stimmen bewegen sich zumeist in Terzen und Sexten.

Nr. 9. *Ariette* der *Lucette* (Sopran), brillantes *Allegro* in *B maj.* *C* Takt: „*Pour me plaire il faut qu'un amant*“ — mit Streichquartett und *Fagotti*.

Nr. 10. *Ariette de Thomas* (Bass), *Allegro* in *G maj.* ⅜ Takt: „*Je prétends que dans ce jour*“ — mit Streichquartett, *Fagotto* und obligater Flöte. Fröhlichkeit spricht sich in dem Tonstücke aus.

Nr. 11. *Ariette* der *Clauline*, *Moderato* in *G maj.* *C* Takt: „*Que l'objet, qui m'engage*“ — mit Streichquartett, *Clarinetto*, *Corno* und *Fagotto*. Dieser schöne Gesang ist elegischer Natur und im Manuscripte in *Es maj.*

Nr. 12. Noch eine *Ariette* der *Clauline*, *Allegretto* in *B maj.* ⅜ Takt: „*Pierrot ne se trompe pas*“ — mit Streichquartett und *Fagotto*. Im Manuscript in *F maj.*

Nr. 13. *Ariette* des *Lubin*, *Poco Andante* in *C min.* ⅜ Takt: „*Ah, Monsieur Thomas!*“ — mit Streichquartett und *Fagotto*. Der Satz ist komisch gehalten, und findet sich im Manuscripte in *A min.*

Nr. 14. *Ariette* des *Thomas* in demselben Charakter, *un poco Andante* in *B maj.* ⅜ Takt: „*L'Aventure est très comique*“ — mit Streichquartett, *Oboi* und *Fagotto*.

Nr. 15. Duett zwischen *Clauline* und *Lubin*, *Allegretto* in *C maj.* ⅜ Takt: „*Je me souviens de ma sottise*“ — mit Streichquartett und *Fagotto*. Einfacher und anspruchsloser Gesang. Im Manuscripte *A maj.*

Nr. 16. *Ariette* der *Lucette*, *Andante* in *B maj.* ⅜ Takt: „*Ma soeur et ce garçon pour sortir d'esclavage*“ — mit Streichquatrett, *Corni* und *Fagotto*.

Nr. 17. *Arietta* des *Blaise*, *Andante* in *F maj.* $^6/_8$ Takt: „*Toujours par fleche*" — mit Streichquartett und obligater Flote, welche der Nachtigall nachahmt. Der Gesang ist ländlich und heiter, an das Burleske streifend.

Nr. 18. Schluss-Chor, oder Quartett der handelnden Personen in *B maj.* $^6/_8$ Takt: „*Chantons tous en ce jour les doux plaisirs de l'amour*" — mit Streichquartett, *Cornu*, *Oboi* und *Fagotti*.

Mit Lorbeerkränzen geschmückt und mit Gold überhäuft, kehrte Gluck wieder nach Wien zurück, um auch seine übrigen Opern für die französische Bühne einzurichten.

Gluck reiste mit seiner weiblichen Begleitung über Strassburg, wo er das Vergnügen genoss, eine kurze Zeit in Klopstock's Gesellschaft zu verleben, mit dem der geniale Tonsetzer fortan im freundlichsten Verkehr geblieben ist. Ueber diese Zusammenkunft schreibt Petersen*) aus der genannten Stadt, datirt vom 9. März 1775, an Merck folgendes: „Eine empfindliche Freude für Klopstock war es, dass er den Bitter von Gluck und dessen Nichte etliche Stücke aus der „Hermannsschlacht" und seinen Liedern, von Gluck und Bach vortrefflich in Musik gesetzt, meisterlich spielen und singen gehört." —

Klopstock, entzückt über den wunderherrlichen Gesang der jungen Sängerin, gab unserem Gluck acht Tage später ein Stelldichein zu Rastadt, wo er in einer glänzenden Gesellschaft eine kleine Galanterie ausübte, die ein nicht unbedeutender Beweis ihres ausserordentlichen Verdienstes ist. Der grosse Dichter setzte in dieser Gesellschaft folgenden Revers auf, den das Fräulein von Gluck nebst allen anwesenden, zum Theil auch durchlauchtigen, Zeugen beiderlei Geschlechtes unterschrieb:

*) S. Briefe an und von Joh. Heinrich Merck. Herausgegeben von Dr. Karl Wagner. Darmstadt 1838. 8.

„Ich Endes Unterschriebene, Bezauberin des heil. römischen Reichs, wie auch des unheiligen gallikanischen Reichs, urkunde und bekenne hiermit, wasmassen ich Klopstock'en versprochen habe und verspreche, dass, sobald ich Erzzauberin in die Erzstadt des Erzhauses, Wien genannt, zurückgekehrt bin, und noch alldort drei Tage und drei Nächte hinter einander von meiner Reise verpustet habe, ich sofort und ohne Verzug, wie auch ohne ferneren Aufschub ihm zusenden will: 1. Die Arie, in welcher *Orpheus* der *Euridice* nachruft, 2. die Arie, in welcher *Alceste* ihren Kindern nachruft; und dass ich unter jede dieser Arien setzen will einige Worte, in welchen enthalten seyn soll, so viel nämlich davon in Worten enthalten seyn kann, die Art und Weise, Beschaffenheit und Eigenthümlichkeit, und gleichsam die Schattirung meines musikalischen Zaubervortrags, damit benannter Klopstock diese meine Worte, benebst den Arien, seinerseits wieder zusenden könne seiner Nichte zu Hamburg, welche, seinem Vorgeben nach, der Zauberei auch ergeben seyn soll. Urkundlich geschehen zu Rastadt am 17. März 1775. *)

In Beziehung auf diesen Vertrag schrieb Gluck am 24. Juni desselben Jahres folgenden Brief an Klopstock. **)

„Ich hoffe sie werden Von dem Hrn. Grafen von Cobentzl die Verlangte Arien richtig Erhalten haben, ich habe selbige durch diese gelegenheit wegen Ersparung derer Postspesen ihnen geschickt, die anmerkungen habe ich müssen wecklassen, weilen ich nicht wuste mich auszudrücken, wie ich Es Verlangte, ich glaube, Es würde ihnen Eben so schwer vorkommen, wan sie sollten jemanden durch Briefe belehren, wie, und mit was vor Einen ausdruck Er ihren *Messias* zu declamiren hätte, alles dieses bestehet in der Empfindung, und kan nicht wohl *exprimirt* werden, wie sie lässer wissen, als ich; —

*) S. Riedel, in den literarischen Monaten v. J. 1776. und Forkel's musikalisch-kritische Bibliothek. 2. Bd. S. 168.

**) Siehe die Polchau'sche Autographen- und Musikalien-Sammlung der k. Bibliothek in Berlin.

Ich Ermangle zwar nicht zu pflantzen, aber handlen habe bis *dato* noch nicht können, dan kaum war ich in Wien angekommen, so verreiste der Kaiser, und ist noch nicht zurücke gekommen, über dieses muss man auch annoch die gutte Virtlstunde beobachten, umb Etwas *effectuiren* zu können, bey grosen Höffen findt man zelten gelegenheit Etwas guttes anzubringen, indessen höre ich dannoch, das man will Eine *Academie* der schönen Wiessenschafften allhier Errichten, und das der Eintrag Von denen Zeitungen, und *Calendern* soll Eine *portion* des *fondi* aussmachen, umb die Kosten zu bestreitten; wan ich werde bässer Von der sache unterrichtet seyn, werde nicht Ermangeln ihnen alles zu berichten. Indessen haben sie mich Ein wenig lieb, bies ich wiederumb so glücklich bin sie zu sehen. Mein Weib und Tochter machen ihnen Ihre *Complimenten* und freyen sich sehr Von ihnen Etwas zu hören, und ich Verbleibe dero

Ihnen Ergebenster
Gluck."

Klopstock hatte schon vor Jahren in Erfahrung gebracht, dass Gluck sich nicht nur mit dessen Oden, sondern auch mit der dramatischen Dichtung „Die Hermannsschlacht" emsig beschäftige. Dieses bezeugt folgende Stelle aus einem der Briefe des Ersteren an Gleim: „Gluck in Wien, der, nach dem Ausspruche eines grossen Kenners, der einzige Poet unter den Componisten ist, hat einige Strophen aus den Bardengesängen mit dem vollen Tone der Wahrheit ausgedrückt. Ich kenne zwar seine Composition noch nicht; aber Alle, die sie gehört haben, sind sehr dafür eingenommen." *) —

*) Siehe Klamer Schmidt. Klopstock und seine Freunde. 2. Bd. Seite 227.

Gluck wurde, als er von seinem ersten Pariser Ausfluge wieder in Wien anlangte, mit lautem Jubel empfangen, und der Dichter Haschka besang sein „Willkommen aus dem Frankenlande." —

Am 11. August eben dieses Jahres wurde Gluck's dreiaktiges Opern-Ballet: „*La Cythère Assiégée*" von der königlichen Akademie der Musik in die Scene gebracht. Dieses Stück erzeugte nur eine geringe Wirkung; wahrscheinlich hatte man in des Tonsetzers Abwesenheit nicht den zur Aufführung desselben erforderlichen Fleiss verwendet. Der Abbé Arnaud sagte bei dieser Gelegenheit zu Gluck's Entschuldigung: „Hercules sei weit geschickter die Keule zu schwingen, als die Flöte zu handhaben." — Andere äusserten sich über diese Oper, dass die Handlung derselben den Franzosen nicht nur frostig, sondern auch dass die Musik in einem, dem Gluck'schen kaum ähnlichen Style geschrieben zu seyn schien; auch die, in mehreren Arien enthaltenen Bravourstellen bestärkten sie in dieser Meinung. *)

Die Personen des Stückes nennen sich:

Daphné, *Doris*, *Cloé*, *Curité* (sämmtlich Sopran), *Barbarin* und *Brontès* (Bässe), *Olgar* (Alt), Chöre der Nymphen, Hirtinnen und Scythen.

Die Tonstücke sind der Ordnung nach folgende:

Die, am Schlusse der Partitur in einzelnen Stimmen angebundene Ouverture ist ein munterer Satz in *C maj.* ₵ Takt für Streichquartett, *Oboi*, *Corni*, *Flauti*, Trompetten und Pauken, mit einem kurzen zweiten Satze im ⅜ Takte.

*) Der vollständige Titel der Partitur ist: „*Cythère Assiégée. Opéra-Ballet en trois Actes; Représenté par l'Académie Nationale de Musique le 11 Août 1775. Mis en Musique par Gluck. Poëme de Favart. Prix 30 Liv. A Paris, chez des Lauriers, Md de Papier, rue St. Honoré, au coin de celle de Prouvaires. Au Bureau d'Abonnement Musical.*" — Klein Folio von 206 Seiten.

1. Akt. No. 1. Chor und Tanz, welcher ein Fest zu Ehren des *Adonis* feiert. Das Tonstück ist ein *Andante* in *E maj.* $^3/_4$ Takt: „*Habitans de ce doux Empire*" — mit Streichquartett, *Oboe* und *Clarinetto*; dem Chore folgt ein kurzes Recitativ der *Daphné*, das ein Gebet an die *Venus* enthält.

2. Tanzmusik in zwei Sätzen, und zwar ein *Un poco Andante* in *A maj.* $^3/_4$ Takt und ein anderes in *A min.* $\mathbb{C}$ Takt; ersteres für Streichquartett, *Oboe solo* und *Fagotto*, das Andere für Streichquartett und *Clarinetto*.

3. Arie der *Cloé*, *Andante grazioso* in *F maj.* $\mathbb{C}$ Takt: „*Que tous les amans réunis*" — mit Streichquartett und *Corni*. Die Melodie dieses Tonstückes, im damaligen französischen Geschmacke, ist sehr angenehm.

4. Tanzmusik, die ein *Andante* in *B maj.* $^3/_4$ Takt für Streichquartett, *Corni* und *Fagotto*, und ein anderes in *G min.* $^3/_4$ Takt für Streichquartett und *Clarinetto* umfasst.

5. Kurzer, lieblicher Gesang der *Doris* mit Tanz, *Andante* in *B maj.* $^3/_4$ Takt: „*Adonis est fait pour charmer*" — mit Streichquartett, *Corni* und *Fagotto*.

6. Tanzmusik: *Grazioso* in *B maj.* $\mathbb{C}$ Takt, dem zwei *Menuetti* in *Es maj.* $^3/_4$ Takt, und dann ein *poco lento*, ebenfalls in derselben Tonart $\mathbb{C}$ Takt, und ein *Allegretto* in *B maj.* $^3/_4$ Takt folgen. Diese Tonstücke werden vom Streichquartette, dem abwechselnd *Oboi*, *Corni* oder *Fagotti* beigegeben sind, ausgeführt.

7. Bravour-Arie der *Daphné*, *Dolce appoggiato* in *F maj.* $^3/_4$ Takt: „*Ah! quel bonheur d'aimer*" — mit Streichquartett und *Flauti*. Die, das Glück der Liebe preisende Singstimme concertirt mit den Violinen in ganz eigenthümlicher Weise. Ein Tanz in *C maj.* $^3/_4$ Takt, für Streichquartett, *Oboe*, *Fagotto* und zwei Trompetten schliesst den Satz. Die Texte der letzteren drei Arien haben dem Tonsetzer Gelegenheit zu einem bestimmten Ausdrucke geboten.

8. Recitativ und Arie der *Carité*, *Andante moderato* in *B maj.* $\mathbb{C}$ Takt: „*Sous un ormeau je reposerois*" — mit Streichquartett und *Clarinetti*. Sie hat mehr Ausdruck, als die früheren, weil die Worte der Dichtung mehr Veranlassung dazu geben.

Ihr folgt ein kurzes instrumentirtes Recitativ zwischen *Cloé* und *Carité*; dann

9. Arie der letzteren, *Moderato* in *C min.* ¾ Takt: „*Le Barbare me déclare*" — mit Streichquartett, *Oboe solo* und *Corni*. Sie ist eine Erzählung ohne besondere Kraft im Vortrage, obschon gut instrumentirt. Ein kurzes Recitativ zwischen *Doris* und *Carité* schliesst diese Nummer.

10. Die folgende Arie der *Daphné*, *Allegro* in *B maj.* *C* Takt: „*Dieu puissant! embrase de ta flamme*" — mit Streichquartett, *Corni* und *Fagotti*, enthält viel Bravour; sie ist demnach wahrscheinlich, gleich mehreren in dieser Oper, seinen älteren Arbeiten entnommen.

11. Kurzes Sopran-Quartett in *B maj.* ¾ Takt: „*Songeons à nous défendre*" —, das ein kurzer Chor mit Streichquartett, *Oboi*, *Clarinetti*, *Corni* und *Fagotti* schliesst.

II. Akt. No. 12. Recitativ und *Cavatina* des *Barbaren*, *Allegro* in *G maj.* ¢ Takt: „*Cette injure n'est pas pour nous*" — mit 2 Violinen, *Basso*, *Oboe* und *Clarinetto*. Der kurze Satz ist im Humor des Textes geschrieben und hat mit dem Gesange des *Calenders* in der Oper: „Die Pilgrimme von Mekka" „Unser dummer Pöbel meint" — einige Aehnlichkeit. *Olgar* schliesst mit einem Recitative.

13. Arie des Letzteren, *Allegro* in *A maj.* ¾ Takt: „*Brontés ce Chef intrépide*" — mit Streichquartett, dann ein Recitativ mit einer zweiten Arie, *Andante* in *C min.* *C* Takt: „*Quelle étoit mon erreur*" — mit Streichquartett und *Fagotti*, wozu später noch *Corni* treten. Diese Scene trägt das Gepräge einer höheren Schreibart in sich, und drückt die Rohheit der siegenden Scythen vortrefflich aus.

14. Marsch in *F maj.* ¢ Takt, für Streichquartett, *Oboe*, *Corni*, grosse Trommel und *Piatti*. Anfangs *Basso solo* mit dem Textanfange: „*A moi fiers soldats!*" — dann Chor der Scythen in *D min.* *C* Takt: „*Mars! o Mars! Dieu de la guerre!*" — mit hinzutretenden *Oboi* und *Clarinetti*. Alles trägt einen rauhen, aber grossartigen Charakter.

15. Balletmusik, *Maestoso* in *C maj.* *C* Takt, für Streich-

quartett und *Corni;* dann *Duo* zwischen *Olgar* und *Brontès* in *C maj.* C Takt: „*Que tous nos guerriers*" — mit Streichquartett, *Oboi, Clarinetti, Fagotti, Corni* und türkischer Trommel, ganz im Geiste des vorhergehenden Tonstückes.

16. Arie der *Daphné* in *F maj.* ⅜ Takt: „*Quelle audace soldats conduit*" — mit Streichquartett, *Clarinetti* und *Corni* und Bravour.

17. Kurzes Recitativ und Ariette des *Barbarin* in *A maj.* ⅜ Takt: „*Mais des Chefs tels que vous êtes*" — mit Streichquartett, im Style der französischen *Chansons* geschrieben.

18. Ariette der *Daphné, Andante* in *G maj.* C Takt: „*On s'arrache la victoire*" — mit Streichquartett, im Style des vorigen Tonstückes. Ein Recitativ folgt.

19. Kurzes *Arioso* zwischen *Olgar* und *Doris*, *Vivace* in *F maj.* ⅜ Takt: „*D'où naît le transport qui m'agite*" — mit Streichquartett und *Fagotti;* dann Quartett und Chor, *Andante* in *G min.* C Takt: „*N'écoute rien que la vengeance*" — mit Streichquartett, *Oboe, Corni* und *Fagotti*. Diesem Chor ist der Stempel der Originalität aufgedrückt, und es wechselt derselbe mit den Solostimmen in sehr interessanter Weise ab.

20. Arie der *Doris, Moderato* in *F maj.* ⅜ Takt: „*Nous soumettrons le plus farouche*" — mit Streichquartett und *Flauti*. Der Satz hat eine schöne Melodie mit einem beweglichen Bass, und die Flöten gehen in der Oktave mit den Violinen. Der Chor wird mit einigen Veränderungen und Abkürzungen wiederholt. Ein kurzes Recitativ bildet den Schluss.

21. Ariette der *Doris, Andante* in *F maj.* ⅜ Takt: „*Nous résistons à qui nous brave*" — mit Streichquartett und *Flauti;* ganz wie No. 20, jedoch ohne Ritornell.

22. *Duo* zwischen *Olgar* und *Doris, Andante* in *G maj.* C Takt: „*Méprisons ces perfides charmes*" — mit Streichquartett, *Corni* und *Fagotti*. Der vorige verkürzte Chor wiederholt sich.

23. Ein zweites *Duo* derselben Personen in *F maj.* ⅜ Takt: „*Ah cruelle infidelle!*" — mit Streichquartett. Der Satz ist schön und das Ganze von hoher Wirkung.

24. Arie der *Doris, Legèrement* in *F maj.* ⅜ Takt: „*Quoi?*

déjà tu sens des alarmes'' — mit Streichquartett. Sie geht in ein kurzes Duett mit *Olgar* über, und schliesst mit einem Recitativ.

25. Kurzer zweistimmiger Chor der Nymphen in *G maj.* ₵ Takt: ,,*Triomphez Nymphes charmantes!*'' — mit Streichquartett, *Oboi*, *Clarinetti* und *Corni*.

26. Kurzes Recitativ und Arie des *Olgar*, marschartiges Zeitmass in *A maj.* ₵ Takt: ,,*Je sens naître dans mon coeur une flamme*'' — mit Streichquartett; am Schlusse ein Recitativ von 6 Takten. Das Motiv dieser Arie ist schon durchgeführt, die Begleitung aber scheint den Worten nicht ganz angemessen zu seyn, ein Umstand, der in Gluck's Werken selten vorkommt. Es lässt sich daher vermuthen, dass dieses Tonstück früher eine andere Wortunterlage gehabt habe.

27. Arie des *Brontes*, *Andante* in *G maj.* ₵ Takt: ,,*Enfans de la victoire! accourez*'' — mit einem grossen Doppelchore der Nymphen und Scythen, vom Streichquartett, *Oboi*, *Flauti*, *Cornu*, Trompetten und Pauken begleitet — ein Satz, der mit seinem vollen Orchester bei der Aufführung gewiss von grosser Wirkung seyn muss.

II. Akt. No. 28. Recitativ und kurze Arie des *Brontes*, *Moderato* in *A maj.* ₵ Takt: ,,*Pour ma gloire quel affront*'' — mit Streichquartett und *Oboi*. Der Satz ist merkwürdig in Melodie und Harmonie und für einen Scythen höchst charakteristisch.

29. Recitativ zwischen *Cloé* und *Brontes*, und Bravour-Arie der *Cloé*, *Allegro* in *C maj.* ¾ Takt: ,,*Mon coeur se plaît au bruit des armes*'' — mit Streichquartett, *Clarinetti*, *Oboi* und *Corni*; als Schluss ein kurzes Recitativ.

30. *Duo* zwischen *Cloé* und *Brontes*, *Allegro un poco* in *G maj.* ₵ Takt: ,,*Arrachez moi de ces affreux climats*'' — mit Streichquartett, *Oboi* und *Fagotti*. Beide Stimmen verfolgen einander in gut erfundenen Nachahmungen.

31. Instrumentirtes Recitativ und *Duo* derselben Personen in *D maj.* ¾ Takt: ,,*Que fais tu donc? Paix enfin!*'' — mit Streichquartett, *Clarinetti* und *Fagotto solo*. Dieses Tonstück ist in jeder Beziehung eines der vorzüglichsten in der ganzen Oper.

32. Kurzes Recitativ und *Quatuor* zwischen *Cloé*, *Doris*, *Olgar* und *Brontés*, *Andante* in *B maj.* $^3/_4$ Takt: „*Le Dieux dans leur grandeur suprème*“ — mit Streichquartett, *Flauti*, *Corni* und *Fagotti*. Das Ganze ist überaus gefällig.

33. Instrumentirtes Recitativ der *Daphné* in *F maj.* *C* Takt: „*Que le calme régne*“ —, dem ein kurzer, aber sehr hübscher Marsch in *C maj.* für Streichquartett, *Oboi*, *Clarinetti*, *Corni* und *Fagotti* folgt.

34. Chor mit *Soli* der *Cloé*, *Caritè*, *Doris*, *Olgar* und *Brontès*, *Allegro* in *C maj.* ₵ Takt: „*Ici mille plaisirs suivent*“ — mit Streichquartett, *Flauti*, *Oboi*, *Corni*, Trompetten und Pauken. Das Tonstück ist gut erfunden und auch gut durchgeführt.

35. *Entrée* und Tanz der Hirten; *Gigue* in *F maj.* $^6/_8$ Takt, mit Streichquartett und *Corni*.

36. Ariette der *Daphné*, *Allegretto* in *B maj.* *C* Takt: *Nymphes chantez victoire*“ — mit Streichquartett, *Oboi* und *Corni*. Gluck nennt dieses Tonstück sonderbarer Weise „*Ariette;*“ sie ist aber die grösste Bravourarie der ganzen Oper mit sehr schwierigen Figuren, aber angenehmer Melodie. Noch muss bemerkt werden, dass diese Arie mehrere Stellen im *Staccato* ganz in der Weise jener der Königin der Nacht in der „Zauberflöte“ mit dem Stimmumfange

enthält.

37. Balletmusik der Hirten; ein munterer Marsch für Streichquartett, *Oboi*, *Corni* und *Flauti*, mit einem *Minore*.

38. Arie der *Cloé*, *Moderato* in *Es maj.* $^3/_4$ Takt: „*L'aimable paix régne en ces asyles*“ — mit Streichquartett, *Flauto solo*, *Oboi* und *Fagotti*. Die Singstimme ist durchaus concertirend mit den Blasinstrumenten gehalten.

39. Balletmusik, bestehend in einer *Passecaille* in *D maj.* ₵ Takt, für Streichquartett, *Oboi* und *Corni*; dann einer *Gavotte*, *Grazioso* in *A maj.* ₵ Takt, für dieselben Instrumente, die mit einem Satz in *D maj.* $^3/_4$ Takt schliesst.

Obschon Gluck sämmtliche hier aufgeführte Balletmusik geschrieben hat, so wurde dennoch bei der Aufführung, weil es dem Könige des Tanzes an der Akademie der Musik vielleicht so gefiel, um seine Kunst auch in einer Gluck'schen Oper glänzend zu bewähren, dort, wo der Marsch beginnt (No. 37), eine Musik von Berton in Anwendung gebracht.

Die „*Cythère Assiégée*" stammt wirklich aus einer älteren Periode, und wurde von Gluck nur theilweise umgearbeitet, um der Akademie der Musik als Lückenbüsser zu gelten, bis er mit einem neuen, grösseren Werke angelangt seyn würde.

Favart, der Dichter der Worte, besang Gluck's Musik in einem kleinen Gedichte.*)

Dreizehnter Abschnitt.

Fortsetzung der dritten Kunstperiode Gluck's. (1776.) Die Oper „Alceste" in französischer Bearbeitung. Der Musikstreit.

Gluck hatte in Paris die Dichtung zur Oper „*Roland*" von Quinault empfangen, um sie in Musik zu setzen. Nach Wien zurückgekehrt, arbeitete er nicht nur fleissig an dieser, sondern auch an desselben Dichters „*Armida*;" eben so richtete er seine Oper „*Alceste*," deren Dichtung ihm der, jetzt in der Seine-Stadt lebende Hr. Bailly Du Rollet in das Französische übertragen hatte, für die Pariser Akademie der Musik ein.

Mittlerweile hatte Gluck erfahren, dass man die Treulosigkeit beging, das Gedicht „*Roland*" auch für den Tonsetzer Piccini zu bestimmen. Gluck athmete Feuer und Flammen; Missvergnügen, Unwille, Selbstgefühl und beleidigter Stolz dik-

*) S. *Favart Memoires et Correspondance litteraires T. III pag* 197

tirten ihm folgenden denkwürdigen Brief an den Hrn. Bailly Du Rollet in die Feder:

„So eben erhalte ich Ihren Brief vom 15. Jänner, in welchem Sie, theuerster Freund! mich zum fleissigen Fortarbeiten an der Oper „*Roland*" ermahnen. Diess ist nun nicht mehr möglich; denn, als ich vernommen hatte, dass die Direktion, der es nicht unbekannt war, dass ich diese Oper komponire, den nämlichen Text auch Herrn Piccini zur Bearbeitung übergeben habe, wurde Alles, was fertig war, von mir den Flammen übergeben. Es taugte vielleicht ohnehin nicht viel; und in dem Falle wird das Publikum Herrn Marmontel sehr verpflichtet seyn, der ihm auf diese Weise die Unannehmlichkeit ersparte, eine schlechte Musik zu hören. Ueberdiess fühle ich mich nicht mehr geeignet, einen Wettstreit einzugehen. Herr Piccini würde zu viel vor mir voraus haben; denn ausser seinem persönlichen Verdienste, das unstreitig gross ist, hat er noch den Vorzug der Neuheit, weil man von mir bereits vier Opern *) (gut oder schlecht, gleich viel) in Paris gehört hat; das lockt, das reizt die Fantasie nicht mehr; überdiess habe ich ihm den Weg gezeigt, den er nur verfolgen darf. Ich sage nichts von seinen Protektionen. Ich bin versichert, dass ein gewisser Politiker meiner Bekanntschaft **) halb Paris bei sich bewirthen wird, um ihm Anhänger zu verschaffen, und dass Marmontel, der so gut Märchen zu erzählen weiss, dem ganzen Königreiche das ausschliessliche Verdienst des Herrn Piccini vorerzählen wird. Ich bedaure nur Hrn. Hebert, ***) dass er in die Hände solcher Personen gerieth, deren Einer ein blinder Anhänger der italischen Musik, der Andere der Verfasser sogenannter komischer Opern ist; denn sie werden ihm den Mond zur Mittagszeit scheinen lassen.

„Diess Alles thut mir wirklich leid; denn Hebert ist ein feiner Mann, und desshalb stehe ich auch nicht an, ihm meine

*) *Iphigénie en Aulide*, *Orphée*, *l'Arbre Enchanté*, und *Cythère Assiégée*.
**) Der Marchese Caracciolo, Neapler Gesandter zu Paris.
***) Damaliger Opern-Direktor.

„*Armida*" zu geben, jedoch nur unter den Bedingungen, die ich Ihnen bereits in meinem letzten Briefe mitgetheilt habe, und von denen die vornehmsten diese sind: dass man mir, wenn ich wieder in Paris bin, wenigstens zwei Monate zugestehe, mir meine Sänger und Sängerinnen bilden zu können; dass es meiner Willkühr anheim gestellt bleibe, so viele Proben abzuhalten, als ich für nöthig erachten werde; ferner, dass man keine Rolle doublire, und endlich, dass man eine andere Oper für den Fall in Bereitschaft halte, wenn Eine der mitspielenden Personen erkranken sollte. Diess sind die Bedingungen, ohne welche ich die „*Armida*" für mich behalten werde; denn ich habe die Musik schon so eingerichtet, dass sie nicht so leicht veralten wird.

„Sie behaupten in Ihrem letzten Briefe, lieber Freund! dass keine meiner Arbeiten jemals die „*Alceste*" übertreffen, ja, ihr nicht einmal gleich kommen werde: doch diese Prophezeihung unterschreibe ich noch nicht. „*Alceste*" ist eine vollständige Tragödie, und ich glaube, dass ihr nicht viel zu ihrer Vollkommenheit fehlt. Sie können sich nicht vorstellen, wie vieler Schattirungen und Wendungen die Musik fähig ist, und wie vielerlei Wege sie verfolgen kann. „*Armida*" ist im Allgemeinen von der „*Alceste*" so verschieden, dass man glauben sollte, beide Opern seien nicht von demselben Tonsetzer. Auch habe ich die wenige Kraft, die nach der „*Alceste*" mir noch übrig blieb, dazu angewendet, „*Armida*" zu beendigen. Ich habe darin gestrebt, mehr Maler und Dichter, als Musiker zu seyn: doch das werden Sie selbst beurtheilen, sobald Sie die Oper hören; ich gedenke auch mit ihr meine Künstlerlaufbahn zu beschliessen. Freilich wird das Publikum wenigstens eben so viel Zeit brauchen, die „*Armida*" zu verstehen, als nöthig war, um die „*Alceste*" zu begreifen. Es waltet eine Zartheit in der „*Armida*," die man in der „*Alceste*" nicht findet: denn es ist mir gelungen, die verschiedenen Personen so sprechen zu lassen, dass man sogleich hören wird, ob *Armida* oder eine andere Person spreche. Ich muss enden, sonst könnten Sie glauben ich sei ein Tollhäusler oder ein Charlatan geworden. Nichts lässt so

übel, als wenn man sich selbst lobt; das ziemte nur dem grossen Corneille: allein, wenn ich oder Marmontel unser eigenes Lob posaunen, so lacht man uns in's Gesicht. Uebrigens haben Sie Recht, wenn Sie sagen, dass man die französischen Tonsetzer zu sehr vernachlässigt: denn ich müsste mich sehr irren, wenn Gossec und Philidor, die den Zuschnitt der französischen Oper genau kennen, dem Publikum nicht viel bessere Dienste leisten würden, als die besten italischen Komponisten, wenn man nicht für alles Neue gar so enthusiastisch eingenommen wäre. Sie sagen mir ferner, lieber Freund! dass „*Orfeo*" bei der Vergleichung mit „*Alceste*" verlieren werde. Mein Gott, wie ist es möglich, zwei Werke, die nichts Vergleichbares haben, mit einander vergleichen zu wollen? Das Eine kann wohl mehr, als das Andere gefallen: doch lassen Sie nur „*Alceste*" mit Ihren schlechtesten Schauspielern, und „*Orfeo*" mit Ihren besten besetzen, und Sie werden sehen, dass „*Orfeo*" den Preis gewinnen wird: denn die besten Sachen werden in schlechter Aufführung oft unerträglich. Zwischen zwei Arbeiten verschiedener Natur kann keine Vergleichung Statt finden. Wenn z. B. Piccini und ich, jeder die Oper „*Roland*" componirt hätte, dann könnte man beurtheilen, welchem von Beiden der Wurf am besten gelungen wäre: allein, die verschiedenen Texte müssen nothwendiger Weise eine verschiedene Musik hervorbringen, deren jede in ihrer Art das Schönste seyn kann; in jedem andern Falle — „*omnis comparatio claudicat.*" — Fast muss ich zittern, dass man „*Armida*" mit „*Alceste*" vergleichen wird — zwei so verschiedene Dichtungen, von denen die Eine zu Thränen rührt, und die Andere wollüstige Empfindungen erweckt. Sollte diess dennoch geschehen, so weiss ich mir weiter keinen Rath, als den lieben Gott zu bitten, dass er der guten Stadt Paris ihren gesunden Menschenverstand wiederschenke.

„Leben Sie wohl, mein theurer Freund!

Dieser, im Vertrauen der Freundschaft geschriebene Brief war nicht für die Oeffentlichkeit bestimmt; man hatte ihn aber, ohne Zustimmung des Verfassers, von demjenigen empfangen, an den er gerichtet war, und in der „*Année littéraire*" vom

Jahre 1776. T. VIII. p. 322 abgedruckt.*) — Die üblen Folgen dieser willkührlichen Handlung blieben nicht aus; der Inhalt des Schreibens erbitterte die Gegner Gluck's, besonders Marmontel und Laharpe noch mehr, und eignete sich demnach ganz dazu, den Krieg noch allgemeiner und hartnäckiger zu machen.**)

Bald nach diesem Schreiben kam Gluck mit der Partitur seiner Oper „*Alceste*" neuerdings nach Paris. Da er den Sängern die Hauptparten derselben, behufs des vorläufigen Einstudirens schon früher zugeschickt hatte, so war diessmal die Zeit der Proben von weit geringerer Dauer, als bei den vorhergehenden Opern.

„*Alceste*" wurde demnach schon am 23. April des Jahres 1776 zur Aufführung gebracht, fiel aber bei der ersten Aufführung nicht nur ganz durch, sondern wurde sogar förmlich ausgezischt. Gluck, der in den Coulissen stand, war in Verzweiflung; er stürzte aus dem Opernhause und suchte in den Strassen der bewegten Stadt seine traurigen Empfindungen zu zerstreuen. Da begegnete ihm ein Freund; Gluck warf sich in dessen Arme und rief mit Thränen aus: „*Alceste est tombée!*" —

---

*) Siehe auch: *Mémoires pour servir à l'histoire de la Révolution opérée dans la Musique par M. le Chev. Gluck. p. 42.*

**) Als Gluck nach Paris kam, gab Marmontel daselbst unter den schönen Geistern den Ton an. Gluck, der Niemands Lob erschleichen wollte, suchte weder dessen Gunst noch Schutz. Diess war genug, um den berühmten Schriftsteller sich zum Gegner zu machen. Wirklich erklärte sich auch Marmontel für die Parthei des Piccini, den er und sein Anhang, um Gluck zu meistern, von Neapel nach Paris riefen, und für welchen Marmontel auch Opern schrieb. Dieser nannte Gluck's Musik spottweise „*une Musique Tudesque*" Hierauf bezieht sich folgendes Epigramm des oesterr. Dichters Ayrenhoff:

Dass Du die Musik Gluck's *tudesque* genannt,
Beschimpft nur Deinen Witz, nicht sie,
Wiss' aber, dass Dir Gluck sehr gern den Spott verzieh;
Allein ein Spott, der seinen Zorn entbrannt,
War der, dass Dein Paris französisch sie genannt.

„„*Oui*“ “ — erwiderte Jener, indem er den betrübten Tonmeister umfasste: „„*Elle est tombée du ciel!*“ “ —*)

Auch diesem Vorfalle soll eine Kabale, und zwar folgende zum Grunde gelegen seyn: Dem. Arnould war in der „*Iphigénie*“ und im „*Orphée*“ mit der ersten Rolle betraut worden; diesem Umstande und dem Unterrichte des Meisters hatte sie ihren ganzen Ruhm zu danken. Sie buhlte nun auch um die Rolle der *Alceste*; Gluck aber meinte: ihre Brust wäre nicht stark genug, um so viele Arien auszuhalten, und gab diesen Part der Dem. Rosalie Levasseur, die bisher nur Nebenrollen gespielt hatte. Jene ergrimmte und empörte einen grossen Theil des Publikums gegen die neue Oper. **) —

Wenn das Publikum, meint Grimm***) in seinem, über diese grossartige Schöpfung gefällten Urtheile, auf Irrwege gerieth, so war es nur seine eigene Schuld. Herr Bailly Du Rollet hatte ihm in seiner Vorrede geradezu gesagt, an was es bei Anhörung dieser Oper eigentlich hätte denken sollen. Seine Worte lauten: „Die Musik dieser Oper ist die leidenschaftlichste, kräftigste und theatralischste, die man seit der Wiedergeburt der schönen Kunst der Töne auf den Brettern von Europa jemals gehört hat.“ — Bei dieser Aeusserung wurden die kritischen Pariser nur durch einen Umstand in Erstaunen gesetzt, und dieser war, dass der Hr. Bailly Du Rollet sich die grosse Mühe gegeben hatte, folgende Entscheidung des Cavaliere Planelli zu unterstützen. „*I colori di Rafaello e la musica di Gluck*“ — sagte der berühmte, damals in Paris jedoch unbekannte Kenner — „*quelli e questa destinate a servire all espressione, vanni esaminati nell' azione. Solo allora si può giudicare se più diletti una bozzola ben tinta che una tela animata dal penello d'Urbino.*“ —

Herr Bailly Du Rollet hatte, wie wir bereits meldeten, sich der dankbaren Mühe unterzogen, Calzabigi's Dichtung

*) S. Leipziger musikalische Zeitung. 1802. S. 688.

**) S. Forkel's musikalisch-kritische Bibliothek 2. Bd. S. 366.

***) S. *Grimm et Diderot, Correspondance. II. Edit. Tom. IX p. 31.*

für die französische Darstellung zu bearbeiten. Dieser Text kommt bei Hr. Grimm schlecht weg. Er schöpft darüber folgendes Urtheil: Obschon die Oper lang ist, so ist ihre Fabel doch kurz, und diese ausserordentliche Einfachheit war auf einer Schaubühne, wo man bis jetzt durch eine reissende Aufeinanderfolge der herrlichsten und mannigfaltigsten Situationen einzig zu gefallen glauben durfte, ohne Zweifel ein ganz neues Verdienst. Das Stück ist, fährt Grimm fort, mit so viel Geschick geleitet, dass das Interesse an der Handlung in Folge der bewundernswerthen Fortschreitung von dem ersten bis zum letzten Auftritte fortan — abnimmt: denn *Admet* ist im zweiten Akte so platt und lächerlich, dass man sich ordentlich ärgert, im ersten Akte für denselben einige Theilnahme empfunden zu haben; und der ganze dritte Akt ist nichts, als eine kalte Wiederholung des zweiten. Welch ein Unterschied waltet nicht zwischen dieser und Quinault's Dichtung! Letztere ist voll Wärme, Leben und Handlung, und interessirt uns, trotz einiger episodischer, des schönen Gegenstandes unwürdiger Scenen, in dem Masse, als jene langweilt und ermüdet! Gibt es denn nichts Erhabeneres und theatralisch Wirksameres, als das Mittel, wodurch *Admet* erfährt, dass *Alceste* für ihn sich zu opfern bereit ist? — *Apollo* hat dem grossmüthigen Herzen, das sich für den König dem Tode weihen würde, die Unsterblichkeit versprochen. Er will, dass, um das Andenken an eine solche That zu ehren, die Künste ihm ein prachtvolles Denkmal setzen. Der, dem Licht des Lebens wiedergegebene *Admet* bittet den Gott der Künste, sein Versprechen zu erfüllen und den Heldenmuth seines Lebensretters zu belohnen. In demselben Augenblick erhebt sich ein Altar und aus ihm steigt *Alcestens* Bild, wie sie sich die Brust durchbohrt. Dieser einzige Zug mag einen genügenden Beweis liefern, dass Quinault ein Dichter war.

Die grösste Schwierigkeit bei der Bearbeitung dieser Oper bestand darin, die Rolle des *Admet* erträglich zu machen: dem Dichter Quinault gelang dieses durch die Art, wie er die sterbende *Alceste* rettet. Um sie dem Leben wiederzugeben, beschliesst *Admet* seine Liebe zu opfern, und indem sie sich für

ihn opfert, nimmt er keine Kenntniss davon. Er sieht sich im Falle der Unmöglichkeit, dem Opfer ein Hinderniss entgegen zu setzen.

Es ist wahr, dass der Kampf des *Hercules* und des Todes im Euripides eine der rührendsten Scenen herbeiführt: allein die Art, wie Quinault den *Hercules* in den Tartarus steigen lässt, stimmt mit dem Geiste der Mythologie ganz überein. Das Mittel ist so wahrscheinlich und natürlich, dass daraus wie von selbst ein noch reicheres und prachtvolleres Schauspiel hervorgeht. Es war ihm genug, den Geist des Alterthums zu kennen, und sowohl seinen Verstand als seinen Geschmack daran gewöhnt zu haben, sich in die Sitten und Zeiten der alten Heroen zu versetzen, und zu fühlen, wie erhaben und wahr der Beweggrund sei, der den *Hercules* im Euripides handeln lässt: allein Quinault's Motiv liegt unserer Anschauungsweise näher; es verbindet sich darum weit glücklicher mit allen Theilen der Handlung, und unterstützt aus demselben Grunde eben so sehr das Interesse derselben. *)

Du Rollet's „*Alceste*" rief daher jene des Quinault wieder in's Leben. Man nahm sich vor, den kommenden Winter dieses Meisterwerk auf dem alten Theater wieder vorzuführen, und M. de Saint-Marc versprach aus Hochachtung für den Ersten der französischen Lyriker, nur wenige Veränderungen damit vorzunehmen.

Obschon nun Gluck's „*Alceste*" inzwischen bei jeder Vorstellung mehr und mehr gewann, und endlich doch mit dem verdienten Beifall gekrönt wurde, so zog man ihr doch die Musik der „*Iphigénie*" und des „*Orphée*" allgemein vor.

Gluck's Anhänger behaupteten, diess liege lediglich in der Schwäche unserer Ohren; die Anhänger der alten Oper klagten ganz mit Unrecht, dass man unter dem Vorwande, die Musik zu

*) Sowohl über die italiusche als französische „*Alceste*" und über Gluck's Musik dazu wolle der geehrte Benützer dieser Blätter auch v. Winterfeld's geistreiche Abhandlung nachlesen, die sich in dessen Werke: „Zur Geschichte heiliger Tonkunst" — 2. Bd. Seite 308—337 befindet.

vervollkommnen, sich erlaubt habe, die französische Sprache zu verderben, deren Charakter und Lehre des Sylbenmasses man ganz zu verkennen scheine. Die, an die Melodien eines Sacchini, Traetta, Piccini gewöhnten Gehörswerkzeuge kamen überein, dass es in Gluck's Schöpfung grosse und schöne Stücke der Harmonie gebe, allein dass sein Gesang traurig und eintönig, barbarisch und gemein sei. Die Einsichtsvolleren hielten es für die schwierigste Aufgabe, eine abwechselnde Musik zu einer Dichtung zu schaffen, in welcher die nämlichen Situationen und Gemüthsbewegungen unaufhörlich wiederkehren; wo der Chor immer auf der Bühne ist, um dieselben Dinge zu sagen, und ewig in demselben düsteren und traurigen Tone zu singen.

Dem. Rosalie Levasseur*) spielte die Rolle der *Alceste* mit vielem Verstande. Obschon die Beschaffenheit ihrer Gestalt und ihr ganzes Wesen dem, in dieser Rolle herrschenden Ausdrucke nicht günstig waren, so hatte sie doch die Kunstmittel aufgefunden, sie interessant zu machen. Man hatte sogar gezweifelt, dass diese Künstlerin ihrer Rolle sich zu bemächtigen würde. Indessen schien sie mit der neuen Musikgattung ein eigenes Studium vorgenommen und sich den dazu erforderlichen Geschmack erst angeeignet zu haben.

Man nahm mit dem Gange**) des Gedichts wiederholte Veränderungen vor; allein diese Veränderungen bewirkten so viel

*) Dem. Rosalie Levasseur, geboren zu Valenciennes, glänzte durch ihre schöne und starke Sopranstimme an der Pariser grossen Oper und spielte die Rollen der Gluck'schen *Alceste* und *Iphigenie en Tauride* mit dem ausgezeichnetsten Beifalle. Choron und Fayolle melden irrig von ihr, dass sie einst die Rolle der *Iphigenie* in trunkenem Zustande gespielt habe; allein diese ärgerliche Begebenheit trug sich mit der Dem. Laguerre zu, als sie bei der zweiten Vorstellung der *Iphigenie* von Piccini im Jahre 1781 die Hauptrolle sang. Die Levasseur lebte eine Reihe von Jahren zu Wien, in einem und demselben Hause mit der Wittwe Gluck im freundschaftlichsten Verhältnisse, von den Renten eines sehr grossen Vermögens, das sie sich theils als Sängerin, theils als Geliebte eines hohen Herrn erworben hatte. Nach dem Tode der Frau v. Gluck zog sie sich wieder nach Frankreich zurück.

**) S. *Grimm et Diderot, Correspondance II. Edit. T. IX. p. 76.*

als nichts; weil man anstatt der alten Unzukömmlichkeiten neue zulassen musste. Früher war es dem *Apollo* allein vorbehalten, *Alceste* dem Leben und dem Glücke wiederzugeben; jetzt musste *Hercules* die Ausübung dieser Pflicht übernehmen. Obschon nun dieser nicht, wie die übrigen Götter, auf einer Wolke niederschwebte; so war er im Anfange des dritten Aktes, so zu sagen, doch wie aus den Wolken gefallen. Der Chor unterrichtet ihn von *Admet's* Unglück; der Gott verspricht, der Welt Trost zu bringen, und die Oper nimmt wieder ihren früheren Gang. *Hercules* unterbricht ihn später in dem Augenblicke, wo die Geister der Unterwelt ihr Opfer entführen wollen, und einige Keulenhiebe, in der Luft geschwungen, jagen die Unholdinnen in ihre finstere Schlünde zurück, und entscheiden so, in ziemlich derber Weise die grosse Begebenheit. Allein, die Furien werden ihrer Beute dennoch habhaft; man sieht *Alceste* zum düsteren Gestade niedersteigen, wo sie jedoch nur einen Augenblick verweilt. Der verzweifelte *Admet* will ihr nachstürzen: *Hercules* gönnt ihm aber keine Zeit dazu; er kehrt triumphirend aus dem Tartarus zurück und bringt *Alceste* in seinen Armen wieder. Der blonde *Phoebus*, der auf seine Rolle nicht ganz verzichtet hat, erscheint immer mit derselben Rührung; spricht von seinem Wagen herab in schönen Arietten und schliesst mit einer Verbeugung gegen den ritterlichen *Hercules*, dem er, ganz vernünftiger Weise, für seine Heldenthat das Diplom der Unsterblichkeit verspricht.

War man jedoch im Allgemeinen mit der Dichtung einverstanden, so musste man es um so mehr mit der Musik seyn. Unter allen Schriften, die diesen ernsten Gegenstand abgehandelt haben, ist Abbé Arnaud's Flugschrift: „*La Soirée perdue à l'Opéra*“*) — vielleicht die angenehmste: allein es wurden damit weder die Lully'sten, noch die Sacchini'sten bekehrt, weil beide Partheien hartnäckig auf ihrer Meinung beharrten. Man gestand sich, dass Einer von den Sprechern in Arnaud's

*) *Mémoires pour servir à l'histoire* etc. etc. p. 79 etc. dann Siegmayer's Uebersetzung etc. Seite 59 und Arnaud Oeuvres. T. II.

Schrift der geistreichste Mann von der Welt wäre: allein man fand auch, dass dieser Sprecher, um des Gegensatzes willen, sich mit Leuten umgeben hatte, die ihm entweder Grobheiten sagten, oder auf seine Sätze gar nichts erwiderten. Es wurde behauptet: man hätte, ohne Fanatiker oder Barbar zu seyn, jenem Lobredner begreiflich machen können, dass die Musik keine erst anzufertigende, sondern schon längst festige, ja schon längst vollkommen ausgebildete Sprache sei; dass es nur zu den ersten Pflichten eines grossen Tonsetzers gehöre, diese Sprache mit hoher Schönheit zu reden, und all' die Zierlichkeiten und sonstigen Eigenschaften, deren sie fähig ist, bis zu den kühnsten Bewegungen zu entfalten. Von diesem Grundsatz ausgehend, konnte man leicht bemerken, dass eine genaue Kenntniss des Theaters und der grossen Bewegungen der Scene noch nicht hinreiche; man müsse seine Aufmerksamkeit auch den Einzelnheiten zuwenden, sie sorgfältig beschreiben, und ihre Gestalt, wie ihren Ausdruck bestmöglichst verändern; dass es ferner in der Musik, wie in der Dichtkunst eine Schreibart gebe, und dass diese den, ihr angepassten Gedanken und Empfindungen erst den wahren Reiz verleihe; dass endlich jede Gattung ihre Eigenthümlichkeiten habe, und dass sowohl der grosse Tonsetzer als der grosse Dichter nur mittelst des höheren Styles sich von dem gewöhnlichen Menschen unterscheide, so wie sich ein Racine von Pradon und ein Sacchini von Dezède unterscheidet. Da ferner die Kunst einen gewissen Grad von Vollkommenheit erreicht hat, so genügt es auch nicht mehr, sich einige Combinationen grosser Effekte vorzustellen, sondern man muss dahin streben, dass das Ganze eines Werkes uns bezaubere und fessle; man muss das Herz mächtig treffen, ohne das Ohr und den Geschmack zu verwunden. Wenn nur einige beifällige Ausrufe über den Werth eines dramatischen Werkes entscheiden sollen, so gibt es vielleicht kein einziges Stück von Sedaine, das über alle Meisterwerke eines Voltaire und Racine nicht den Sieg davon trüge.

Die Anhänger der italischen Schule suchten jedoch dieses Tonwerk in den Staub zu ziehen. Sie wendeten selbst Arnaud's Flugschrift gegen Gluck an. Die Verunglimpfungen, die man sich schon seit einiger Zeit gegen den deutschen Tonsetzer erlaubte, waren so mannigfaltig, als dessen Feinde zahlreich. Zu diesen gehörte auch der dramatische Dichter Framery. Dieser grosse Freund der italischen Musik überhaupt, und ausschliessliche Verehrer Sacchini's*) benutzte eine Stelle der gedachten Flugschrift, und machte damit in einem boshaften Briefe an den Herausgeber des *Mercure*, den er in das Septemberheft dieses Journals einrücken liess, dem Ritter Gluck mit seltener Keckheit den indirekten Vorwurf, als hätte er verschiedene schöne Stellen aus der Oper „*Golconda*" und aus Sacchini's „*Olympia*" in seine „*Alceste*" aufgenommen.

Der darüber entrüstete Gluck antwortete darauf mit folgenden Zeilen:

„Das Septemberheft des *Mercure* (1776) enthält einen Brief von einem sichern Hrn. Framery. Er ist eine vorgebliche Ehrenrettung des Hrn. Sacchini; aber Sacchini würde sehr zu beklagen seyn, wenn er eines solchen Vertheidigers bedürfte: denn fast Alles, was Framery über Gluck, Sacchini und den Sänger Millico in seinem Briefe sagt, ist unwahr. Gluck's italische „*Alceste*" ist wegen der Schwierigkeit der Ausführung, da der Tonsetzer nicht zugegen seyn konnte, um sein Werk selbst zu leiten, weder in Bologna, noch in einer anderen Stadt Italiens gegeben worden. „*Alceste*" wurde nicht eher als im Jahre 1768 zu Wien aufgeführt. Bei der Wiederholung sang Hr. Millico den *Admet*. Wahr ist es, dass Sacchini die in Framery's Briefe angeführte Stelle: „*Se cerca, se dice*" in seine Arie aufgenommen hat. Die musikalische Phrase steht in Gluck's italischer „*Alceste*" auf den Worten: „*Ah, per questo già stanco mio cuore.*" — Wir wollen noch beifügen, dass man gegen das Ende dieser Arie auch eine Stelle aus der Arie: „*Di*

*) S. *Mémoires pour servir à l'histoire de la Révolution opérée dans la musique par Mr. le Chevalier Gluck* p. 96 etc.

scordami" der ebenfalls in Wien gedruckten Oper „*Paride ed Elena*" findet. Hr. Framery weiss nur nicht, dass ein italischer Tonsetzer sehr oft in der Lage ist, sich der Laune und der Stimme des Sängers fügen zu müssen; und Hr. Millico war es, welcher Herrn Sacchini bat, die erwähnten Stellen in seine Arie aufzunehmen, worüber Gluck diesem Sänger, der bekanntlich sein Freund war, auch sein Missfallen zu erkennen gegeben hat: denn damals hatte Gluck seine „*Alceste*" in Paris noch nicht aufführen lassen, wohl aber bereits den Entschluss dazu gefasst. Ein mit den herrlichsten Gedanken erfülltes Genie, wie Sacchini, hat es gar nicht nöthig, fremde Ideen zu entlehnen: allein er war durch die Aufnahme dieser Stellen nur dem Sänger gefällig, weil dieser sich damit des allgemeinen Beifalls zu versichern glaubte. Sacchini's Ruhm ist bereits so fest gegründet, dass er keines Vertheidigers bedarf; wohl aber kann dieser Ruhm dadurch sehr gefährdet werden, wenn man dessen für die italische Sprache geschriebenen Arien ins Französische überträgt, und dabei die Verschiedenheit zweier Melodien und zweier Versmaasse nicht in Betrachtung zieht.

Hr. Framery könnte wohl etwas Besseres thun, als den Nationalcharakter der Italiener und Franzosen zu verwirren, und dadurch eine Zwitter-Musik in den Gebrauch zu bringen, indem er Uebersetzungen liefert, die wohl der komischen Oper zusagen, aber nicht für die tragische passen."

Mercure de France.
Novembre 1776.

Die französische Partitur der Oper „*Alceste*" erschien zu Paris mit folgendem Titel:

„*Alceste. Tragédie-Opéra en trois Actes par Monsieur le Chevalier Gluck. Représenté pour la première fois par l'Académie Royale de Musique le* 30. *Avril* 1776. *Prix* 24 *Fr. à Paris, au Bureau d'Abonnement Musical, Rue du Hazard Richelieu et aux Adresses ordinaires. A Lion, chez Castaud Place de la Comédie. A. P. D. R.*" — In kl. Folio 305 Seiten.

Die Personen sind: *Alceste* (Sopran); *Admète* (Tenor); *Evandre* (Sopran); *Hercule* (Bass); *Apollo* (Bass); der Gott der Unterwelt (Bass); ein Herold (Bass); Chöre des Volkes und der unterirdischen Gottheiten. Die Stimme des Orakels.

Die Tonstücke sind in der französischen Bearbeitung der Ordnung nach folgende:

Die Ouverture in *D min.* *C* Takt, *Moderato*, für Streichquartett, *Flauti*, *Oboe*, *Clarinetto*, *Corni* und *Tromboni*, welche hier jedoch am Schlusse gleich in den

1. Akt. 1. Scene und zwar in einen kurzen Ausruf des Chores: „*Dieux rendés nous notre Roi, notre père!*“ — übergeht. Diesem folgen: 1. der Trompetenstoss von sieben Takten in *C maj.* *C* Takt; 2. das abgekürzte Recitativ des Herolds: „*Peuples écoutez et redoublez vos pleurs*“ — und 3. der Chor, *Andante* in *Es maj.* ¢ Takt: „*O Dieux! qu'allons nous devenir*“ — mit Streichquartett und *Corni*.

2. Scene. Doppelchor, *Moderato* in *G min.* ¢ Takt: „*O malheureux Admète! o malheureuse Alceste!*“ — mit Streichquartett, *Flauti* und *Oboi*; dann Recitativ und Arie der *Alceste*, *Adagio* in *Es maj.* *C* Takt: „*Grands Dieux du destin qui m'accable*“ — mit Streichquartett, *Flauto*, *Corno* und *Fagotti*, welche schon nach 16 Takten in ein *Moderato* ³/₄ Takt übergeht und mit einem Recitative der *Alceste* und dem Chor aus der 1. Scene: „*O Dieux! qu'allons nous devenir*“ — schliesst.

3. Scene. Sie beginnt mit dem Priestermarsche, welchem der grosse, etwas bewegte Chor in *C min.* ⁴/₄ Takt: „*Dieu puissant écarte du trône*“ — mit Streichquartett, *Flauti*, *Oboi* und *Trombe* folgt; er wird mehrmals von dem Recitative des Oberpriesters unterbrochen. Der Priestermarsch schliesst diesen Auftritt.

4. Scene. Begleitetes Recitativ der *Alceste*, das ein Gebet an *Apollo* enthält; dann ein kurzer Instrumentalsatz zur Opferpantomime für Streichquartett und Oboe; ferner ein bewegtes, begleitetes Recitativ des Oberpriesters, wozu später noch Flöten, Clarinette, Hörner und Trompeten treten. Dieses wird vom Orakel unterbrochen, welchem der Chor in *H min.* ⁴/₄ Takt:

„*Quel oracle funeste!*“ — mit Streichquartett, *Oboe* und *Clarinetto* folgt. Von hier an tritt in den beiden Bearbeitungen, sowohl in der Reihenfolge, als in der Zahl der Tonsätze, deren manche ganz neu, andere bedeutend verändert sind, eine solche Verschiedenheit ein, dass eine vergleichende Darstellung Beider kaum mehr möglich ist.

5. Scene. *Alceste* allein. Grosses begleitetes Recitativ in verschiedenen Zeitmassen und Bewegungen, meisterhaft im Ausdrucke. Der Oberpriester tritt in der

6. Scene dazu. Diese und die 7. Scene umfassen die herrlichen begleiteten Recitative der *Alceste* und des Oberpriesters, und *Alcestens* schöne Arie, *Andante* in *B maj.* ₵ Takt: „*Divinités du Stix! Ministres de la mort!*“ — mit Streichquartett, *Oboe, Clarinetti, Corni* und *Trombe*. Sie schliesst den I. Akt.

II. Akt. 1. Scene. Chor des Volkes, *Allegro* in *G maj.* $^6_8$ Takt: „*Que les plus doux transports succèdent aux alarmes*“ — mit Streichquartett, *Flauti, Clarinetti* und *Corni*. Ihm folgen fünf Balletstücke und dann wieder der Chor, zum Theil über den obigen Takt, jedoch im $^2_4$ Takte gesetzt. Die Balletmusik besteht 1. aus einer *Passecaille* in *G maj.* $^3_4$ für Streichquartett; 2. aus einem Tonsatze in *G maj.* ₵ Takt, für dasselbe, mit *Oboi, Clarinetti* und *Fagotto;* 3. aus einem *Andante* in *G min.* $^3_4$ Takt für Streichquartett und *Fagotti;* 4. aus einem *Allegro* in *G maj.* $^3_4$ Takt für dasselbe, mit *Oboi, Clarinetti* und *Corni*, und 5. aus einem *Menuetto* ebenfalls in *G maj.* $^3_4$ Takt für dasselbe mit *Corni* und *Flauto solo*.

2. Scene. Begleitetes Recitativ zwischen *Evandre* und *Admète;* dann ein schöner Chor, *Grazioso* in *A maj.* $^6_8$ Takt: „*Vivez, aimez des jours dignes d'envie*“ — mit Streichquartett, *Flauti, Oboi, Clarinetti* und *Corni*. Ein kurzes begleitetes Recitativ des *Admète* macht den Schluss der Scene.

Die 3. Scene umfasst folgende Tonstücke: 1. ein kurzes begleitetes Recitativ zwischen *Admète* und *Alceste*, die zu den Vorigen kommt; 2. einen grossen Chor mit untermischtem Tanze, *Allegro* in *B maj.* ₵ Takt: „*Livrons nous à l'allegresse*“ — mit Streichquartett, *Flauti, Oboi, Corni* und einem *Corno solo;*

3. ein kurzes Recitativ des *Admète* und einen zweiten Chor mit Tanz, *Grazioso* in *G maj.* $^3/_4$ Takt: „*Parez vos fronts de fleurs*" — mit Streichquartett und *Fagotti*; 4. *Ariette* der *Alceste* in *G min.* $^3/_4$ Takt: „*O Dieux, soutenez mon courage!*" — mit Streichquartett und *Flauto solo*, und den letzten Chor *da Capo*; 5. Arie des *Admète, Andante* in *A maj.* $\mathbb{C}$ Takt: „*Banis la crainte et les larmes*" — mit Streichquartett, *Clarinetti* und *Fagotto*; 6. Recitativ zwischen *Admète* und *Alceste*; dann der Letzteren Arie, *Lento* in *D maj.* $^3/_4$ Takt: „*Je n'ai jamais chéri la vie*" — mit Streichquartett, *Oboi* und *Corni*; 7. Recitativ zwischen *Admète* und *Alceste* mit kurzem bewegtem Chor in *A min. C* Takt: „*O malheureux Admète!*" — mit Streichquartett, *Flauti*, *Oboi* und *Clarinetto*, an den sich neuerdings ein begleitetes Recitativ der beiden Gatten schliesst; 8. Arie des *Admète* in *A min* $^3/_4$ Takt: „*Barbare, non, sans toi je ne puis vivre!*" — mit Streichquartett, welche von einem kurzen Recitative geschlossen wird.

4. Scene. Kurzes Recitativ, dann Chor des Volkes in *F min.* $^3/_4$ Takt: „*Tant de grâces, tant de bonté!*" — mit Streichquartett und *Flauti*, ferner Arie der *Alceste*, *Lento* in *F maj.* $\mathbb{C}$ Takt: „*Ah! malgré moi, mon faible coeur*" — mit Streichquartett, *Flauto solo*, *Oboe solo* und *Corno solo*, welche gegen die Mitte in ein *Allegro*, $^6/_8$ Takt übergeht. Ihr folgt ein Chor, *Lento* in *F min.* $^3/_4$ Takt: „*Oh! que le songe de la vie avec rapidité s'enfuit*" —, worauf der Schluss der obigen Arie, jedoch mit veränderter Melodie wiederholt wird.

III. Akt. 1 Scene. *Evandre* und kurzer Chor, *Lento* in *C min.* $\mathbb{C}$ Takt: „*Pleure, ô Patrie! ô Thessalie! Alceste va mourir!*" — mit Streichquartett, *Oboi*, *Clarinetto* und *Tromboni*.

2. Scene. Recitativ des *Hercules*, nach welchem die erste Hälfte des kurzen Chors der vorigen Scene wiederholt wird. Einem zweiten kurzen Recitative des *Hercules* folgt dessen bewegte Arie in *A maj.* $\mathbb{C}$ Takt: „*Cest envain, que l'enfer compte sur sa victime.*" —

3. Scene. Grosses begleitetes Recitativ der *Alceste* in *A min. C* Takt: „*Grands Dieux, soutenez mon courage!*" — mit Streichquartett, *Clarinetti*, *Oboi* und *Fagotto*, und kurzer Chor der Gei-

ster der Unterwelt, *Unisono*, *Lento* in *F min.* ₵ Takt: „*Malheureuse où vas-tu?*“ — mit Streichquartett, *Clarinetto*, *Corni* und *Tromboni*, dann *Alceste's Ariette*: „*Ah! divinités implacables*“ — *Andante* in *F maj.* ³/₄ Takt mit Streichquartett und *Clarinetti*.

4. Scene. Recitativ zwischen *Alceste* und *Admète*, dann Arie des Letzteren, *un poco Andante* in *C min.* ₵ Takt: „*Alceste! au nom des Dieux, vois sensible*“ — mit Streichquartett, *Fagotto* und *Oboe sola*, welche erstlich in ein dialogisirtes Recitativ und dann in das *Duo* in *F maj.* ₵ Takt: „*Au cris de la douleur*“ — mit Streichquartett und *Flauti* übergeht. Diesem Tonstücke folgt eine Arie des Gottes der Unterwelt, *Andante* in *D maj.* ₵ Takt: „*Caron l'appelle, entends sa voix!*“ — mit Streichquartett, *Oboi*, *Clarinetti*, *Corni* und *Tromboni*. Ein dreistimmiger Chor des Volkes, *Grave* in *Es min.* ₵ Takt: „*Alceste, le jour fut, et le destin te poursuit*“ — mit Streichquartett, *Flauti*, *Clarinetto*, *Tromboni* und *Fagotto*, und untermengten Recitativen der beiden Gatten beschliesst die Scene.

5. Scene. Begleitetes Recitativ zwischen *Hercules* und *Admète*: „*Ami, leur rage est vaine*“ — dann Chor der Unterirdischen in *C maj.* *C* Takt: „*Notre fureur est vaine*“ — mit Streichquartett und *Tromboni*, welchem wieder ein kurzes Recitativ des *Hercules* folgt.

6. und 7. Scene. Begleitetes Recitativ des *Apollo*: „*Poursuis, ô digne fils!*“ — *Alceste* tritt hinzu.

8. Scene. Trio zwischen *Alceste*, *Admète* und *Hercules* in *F maj.* ₵ Takt: „*Reçois, Dieu bienfaisant*“ — mit Streichquartett, *Flauti*, *Oboi*, *Clarinetti* und *Fagotto*; dann

Die 9. und Schlussscene, enthaltend ein kurzes Duett zwischen *Alceste* und *Admète* und den Schlusschor in *C maj.* ⁶/₈ Takt: „*Qu'ils vivent à jamais*“ — mit Streichquartett und *Corni*. Diesem folgt das *Divertissement* mit folgenden Sätzen: 1. einem *Andante* in *G maj.* ³/₄ Takt für Streichquartett, *Oboi*, *Clarinetti* und *Fagotti*; 2. einem Marsch in *D maj.* ₵ Takt, für Streichquartett, *Oboi*, *Clarinetti*, Trompeten und Pauken; 3. einem Tonsatze in *A maj.* ³/₄ Takt für Streichquartett und *Flauti*, 4. einem *Menuetto* in *D maj.* ³/₄ Takt mit *Corni*, *Oboi*, *Fagotto*,

Trompetten und Pauken; 5. einer *Gavotte* in *A maj.* C Takt, mit *Oboi, Clarinetti, Corni* und *Fagotto*, und 6. einer grossen *Chaconne* in *D maj.* $^3/_4$ Takt, mit *Oboe, Clarinetti, Corni, Fagotto, Trombe* und *Timpani.*

Aber auch in dieser Bearbeitung hat Gluck's Genius die Mittel gefunden, den Anforderungen der Kunst volles Genüge zu leisten. Auch hier tritt die göttliche Begeisterung des Oberpriesters und der heilige Schrecken, der das Volk durchschauert, siegend hervor. Hoher Ausdruck beseelt das Recitativ, in welchem *Alceste* ihren heldenmüthigen Entschluss fasst, ihren Gemahl zu retten, und trefflich ist das Entzücken geschildert, das sie in diesem Gedanken findet. Tiefer Schmerz bewältigt das Herz bei der Wahrnehmung, wie die Heldin sich mit Gewalt von ihren Lieben losreisst; es ist eine Gattin, die dem geliebtesten Gemahl entsagt — eine Mutter, die ihre Kinder verliert; es sind Scenen, in denen die Schauspielerin eben so schmerzliche Thränen weinen muss, als der innigst gerührte Zuschauer. Endlich weiht sie sich dem Tode, und strebt jeden Reiz am Leben aus ihrer Seele zu verbannen. Man wähnt *Alceste'n* schon der Erdenwelt entrückt und wird von dem Gefühle der Entsagung in schauerlicher Weise durchdrungen, wenn sie die Gottheiten der Unterwelt beschwört und dahin trachtet, wohin die Liebe sie ruft. Der Lohn für ihr erhabenes Opfer bleibt nicht aus; sie wird dem irdischen Glück und den Armen ihres Gatten wiedergegeben, der sie nun als seine Retterin mit neuer verdoppelter Liebe umfängt.

Auf die Oper „*Alceste*" erschien folgendes schöne Gedicht, das ich den freundlichen Lesern nicht vorenthalten kann: *)

*) S. *Memoires pour servir etc. p.* 93.

L'œil humide des pleurs que tu m'as fait verser,
O Gluck ! j'écris ces vers, enfans de mon délire ;
Le sentiment me les inspire . . . .
Je retiens mes sanglots, et je vais les tracer.
Dieux ! quel transport . quel oubli de soi-même
Tes sublimes accens font naître dans les cœurs !
Tu nous as fait oublier les Acteurs.
D'un peuple pour son Roi j'ai vu l'amour extrême ;
D'Alceste j'ai senti les mortelles douleurs ;
Avec ceux de ses fils j'ai confondu mes pleurs . . . .
Mais quel autre tableau ? . . . sous des voutes sacrées
Ces Prêtres vers le Ciel élèvent leurs concerts,
Au culte du Soleil ces Vierges consacrées,
Dont les pas innocens cadencés sur les airs
Peignent de la candeur le calme et l'assurance,
Ces chants qui dans mon cœur raniment l'espérance,
Tout m'annonce des Dieux l'auguste majesté . . . .
Hélas ! ils vont parler . . . ah malheureuse Alceste ! . . . .
Tes pleurs n'ont pu fléchir la colère céleste.
Ton époux doit mourir, son arrêt est porté . . .
O Gluck ! Rival heureux du Dieu de l'Harmonie,
Dis-moi donc par quel art cédant à ton génie
J'éprouve à ton gré tour-à-tour
L'espérance, la crainte, et la haine, et l'amour ?
Ah ! cesses pour jamais d'étonner mes oreilles !
Disparoissez, fabuleuses merveilles
Du Chantre des Thébains !
Si le marbre animé par ses accords divins
En fastueux remparts s'arrangeoit en cadence,
Ses prodiges par Gluck ont été surpassés :
A l'orgueilleuse et stupide opulence,
A ces êtres glacés
Dont notre Sybaris abonde,
Et qu'un Peuple frivole a nommés le Beau Monde.
Ses chants ont arraché des sanglots et des pleurs.
Je les ai vus surpris de répandre des larmes,
Ces hommes sans vertus, et ces femmes sans mœurs,
Respecter des Époux le lien plein de charmes,
Et rendus vertueux par tes divins tableaux,
Pour la première fois pleurer au nom de mère.
Indignes d'éprouver des transports si nouveaux,
Qui les font trop rougir pour ne pas leur déplaire,
Peu faits pour écouter l'accent de la douleur,
Ces cris du désespoir, ces airs pleins d'énergie,
Qui dans l'âme attendrie

Portent des passions le trouble séducteur ;
Leur mollesse n'a pu supporter ton génie.
Ils eussent préféré ces fades roulemens,
Ces frodons éternels, ces éclats glapissons,
Ces airs faits au compas, dont la froideur extrême
Laisse le spectateur s'occuper de lui-même,
Et de tous les Rieux font les vrais talens.
Laissons-les dédaigner les chants de la nature,
Ils ne sont pas faits pour sentir.
Avec les tendres cœurs allons les applaudir,
Viens goûter, ma Zélis, une volupté pure.
D'une épouse pour son époux
Viens voir le dévouement sublime.
Pour un cœur qui s'estime
Ce spectacle est si doux !
L'âme aimante d'Alceste et son courage extrême
Sur ton beau sein feront couler tes pleurs ;
En te voyant partager ses douleurs,
Je me dirai, c'est ainsi qu'elle m'aime.
Et toi qui vis l'orgueil, l'ignorance et l'envie,
Vouloir envain flétrir ce fruit de ton génie,
Et pendant quelque temps la France dédaigner
Ce chef-d'œuvre immortel qu'admiroit l'Italie,
Revions, et tu verras ton buste s'élever,
Monument que le goût consacre à ta mémoire.
Tu le verras figurer avec gloire
Au-dessus des Lullis, au-dessus des Rameaux ;
Et pour ne point blesser ton air simple et modeste,
Pour tout éloge on y lira ces mots :
„Tu vois l'Auteur d'Alceste."

Par M. Milcent.

Schon im Jahre 1782 wurde Gluck's „*Alceste*" in das Schwedische übersetzt und auf dem königl. Theater zu Stockholm mit aller Sorgfalt und dem grössten Beifalle aufgeführt.

Auch in Berlin, wo man gegen Gluck sich schwer versündigt hatte, wurde seinen Manen durch die Aufführung der „*Iphigenia auf Tauris*" das erste Opfer gebracht. Nun kam auch „*Alceste*" zur Darstellung. Die italische Oper musste sich endlich bequemen, auch Gluck'sche Musik zu singen. Die Sänger

dieser Bühne hatten noch immer so vornehm auf die glücklichen Versuche des Nationaltheaters herabgesehen, dass die musikalische Kritik darauf drang, sie möchten doch zeigen, dass sie wirklich gute Musik besser sängen, als die Deutschen. Auch bei Hofe wandte man sich dem reineren Geschmacke zu, und so mussten denn die Sänger wohl oder übel die „*Alceste*" einstudiren. Diess war ein Ereigniss von so hoher Bedeutung, dass schon am 23. November 1803 eine grosse Vorbereitungs- und Verständigungskonferenz für alle Betheiligten angeordnet wurde. Alles Protestiren half nichts: denn dem Befehle des Königs musste gehorcht werden. So kam denn im Februar 1804 die „*Alceste*" von Gluck mit italischen Versen des unvermeidlichen Filistri zur Aufführung, liess aber kalt, was die Sänger der Musik, die Kenner der Aufführung zuschrieben. *) Jedoch fand sie später die verdiente Anerkennung.

Kurze Zeit nach der ersten Aufführung der „*Alceste*" in Paris empfing Gluck aus Wien die ihn sehr betrübende Nachricht, dass seine vielgeliebte Pflegetochter und Nichte, Marianne von Gluck, am 22. April, einen Tag vor der Aufführung der genannten Oper, in Folge der Blatternkrankheit aus diesem Leben geschieden sei. Die nun vereinsamte Frau von Gluck, die wegen der schon früher begonnenen Kränklichkeit des lieblichen Kindes ihrem Gatten diessmal nicht nach Paris gefolgt war, reiste nun ebenfalls dahin, um mit ihm vereint den grossen Verlust zu beweinen und sich in der grossen Seine-Stadt einigermassen zu zerstreuen.

Gluck ergoss sich in die lautesten Klagen, und schrieb an Alle, welche die kleine Nachtigall gekannt, verehrt und ihren Tönen gelauscht hatten, besonders an Klopstock und Wieland. Von Letzterem ist uns folgendes schöne Schreiben be-

---

*) S. Schneider, L., Geschichte der Oper in Berlin. Berlin, 1852 gr. 8. S. 301.

kannt, das Gluck, als er wieder in Wien war, empfangen hat, und welches eben so theilnehmend und ehrenvoll für unsern Tonmeister, als seine verklärte Nichte ist.

Weimar, den 13. Juli 1776.

„Ich bin ganz beschämt, verehrungswürdigster Mann, auf Ihre freundliche, vertrauensvolle Zuschrift aus Paris so lange geschwiegen zu haben, und itzt doch mit leeren Händen vor Ihnen zu erscheinen. In der Verfassung, worin mich Ihr Brief antraf, konnt' ich mit Ihnen weinen, Ihren Verlust innig fühlen und beklagen, aber etwas hervorbringen, das des entflohenen Engels und Ihres Schmerzes und Ihres Genius würdig wäre, das konnt' ich nicht, und werd' es niemals können. Ausser Klopstock konnte das nur Goethe. Und zu dem nahm ich auch meine Zuflucht, zeigte ihm Ihren Brief; und schon den folgenden Tag fand ich ihn von einer grossen Idee erfüllt, die in seiner Seele arbeitete. Ich sah sie entstehen, und freute mich unendlich auf die völlige Ausführung, so schwer ich diese auch fand; denn was ist Goethe unmöglich? Ich sah, dass er mit Liebe über ihr brütete, nur etliche ruhige, einsame Tage, so würde, was er mich in seiner Seele sehen liess, auf dem Papiere gestanden seyn: aber das Schicksal gönnte ihm und Ihnen den Trost nicht. Seine hiesige Lage wurde um selbige Zeit immer unruhvoller, seine Wirksamkeit auf andere Dinge gezogen, und nun, da er seit einigen Wochen dem unbeschränkten Vertrauen und der besonderen Affection unsers Herzogs, zugleich eine Stelle im geheimen Conseil einzunehmen, sich nicht entziehen konnte, nun ist beinahe alle Hoffnung dahin, dass er das angefangene Werk so bald werde vollenden können. Er selbst hat zwar weder den Willen, noch die Hoffnung aufgegeben; ich weiss, dass er von Zeit zu Zeit ernstlich damit umgeht; aber in einem Verhältnisse, wo er nicht von einem einzigen Tage Meister ist, was lässt sich da versprechen? Indessen sehen Sie, theuerster Herr, was mich von einer Woche zur andern zurückhielt, Ihnen zu schreiben; denn immer hoffte ich, mit dem beiliegenden Zeugniss, wie sehr Carl August Sie liebt und an Ihrem

Schicksal Antheil nimmt, Ihnen zugleich entweder das ganze Stück, welches Goethe dem Andenken Ihrer liebenswürdigen Nichte heiligen wollte, oder doch wenigstens einen Theil desselben schicken zu können. Goethe selbst hoffte immer, und vertröstete mich: ich bin auch gewiss, so wie ich den herrlichen Sterblichen kenne, dass es noch zu Stande kommen wird — und so spät es auch kommen mag, Freude wird Ihr Genius und der Geist Ihrer Seligen daran haben, das bin ich gewiss — aber länger konnt' ich's doch unmöglich anstehen lassen, Ihnen von allen diesem Nachricht, und also von meinem seltsamen Stillschweigen Rechenschaft zu geben.

„Ich habe Augenblicke, wo ich eifrig wünsche, ein lyrisches Werk hervorbringen zu können, das werth wäre, von Gluck Leben und Unsterblichkeit zu empfangen. Zuweilen ist mir auch, ich könnt' es. Aber diess ist nur vorübergehendes Gefühl, nicht Stimme des Genius. Ueberdiess fehlt es mir an Sujets, die zugleich dem lyrischen Drama anpassend wären. Vielleicht, liebster Ritter Gluck, kennen Sie Eines, das Sie ausgeführt sehen und alsdann bearbeiten möchten. Irre ich mich hierin, so theilen Sie mir Ihre Gedanken mit, und ich will versuchen, ob ich die Muse noch einmal geneigt machen kann. Einmal war mir Antonius und Cleopatra stark im Kopf und Herzen — aber, wenn ich mich auch hinein arbeiten konnte, so ist diess wenigstens kein Sujet für Wien, wo dieser Exzess von Liebe, wie ich nicht zweifle, zu anstössig gefunden würde. Die drei grössten Sujets, Orpheus, Alceste und Iphigenia, haben Sie schon bearbeitet — und was ist noch übrig, das Ihrer würdig wäre? Ohne Zweifel gibt es noch interessante Gegenstände und Situationen — aber werde ich sie ausführen können? Ja, wenn ich neben Ihnen, unter Ihren Augen, von Ihrem Feuer erwärmt, von Ihrer Allgewalt über alle Kräfte der Musik ergriffen, arbeiten könnte! — Aber hier in Weimar! —

„Dieses Blatt von Carl August ist schon lang in meinen Händen. Verzeihen Sie mir, dass ich's Ihnen so lang vorenthalten habe. Ich habe Ihnen die Ursache gesagt; und doch entschuldigt sie mich kaum gegen Ihn und Sie.

„Möchten Sie in Wien einige Entschädigung, wenigstens durch dieses Nepenthe, diesen Zaubertrank, den Parthenia dem leidenden Admet anbietet, finden können! Und o möchten wir einst glücklich genug seyn, Sie hier zu sehen und zu hören! Und ich den Mann von Angesicht sehen und in seiner Gegenwart mich eines Theils der Empfindungen entledigen können, womit mich selbst das Wenige, was ich (nur sehr unvollkommen vorgetragen) von seinen herrlichen Werken gehört habe, auf ewig für ihn erfüllt hat!*)" — —

Aber auch nach der Aufführung der „*Alceste*" wuchs der Erfolg der „*Iphigénie*" von einer Vorstellung zur andern.**) Die Kritiken hatten sich zwar von Tag zu Tag gemehrt: aber diese Kritiken waren noch nicht vom Neide zugeflüstert: denn, welcher Tonkünstler Frankreichs vermochte auf den Gesang, auf die Harmonie, auf die erhabenen und reizenden Gemälde der „*Iphigénie en Aulide*" eifersüchtig zu seyn? —

Diese Kritiken waren die Arbeiten von zehn bis zwölf Gelehrten, deren literarische Urtheile zwar ein grosses Gewicht hatten, deren Geist und Ohr aber nicht genügend ausgebildet waren, um das Verhältniss der Hilfsmittel und Wirkungen der Tonkunst genau berechnen zu können. Diejenigen, die gegen Gluck in Wort und Schrift auftraten, waren, wie wir bereits meldeten, einerseits die Vertreter der alten französischen Oper, die neben Lully und Rameau keine fremden Götter haben, noch dulden wollten, dass die französische Musik mit neuen fremden Schätzen bereichert würde. Diese Parthei konnte die schöne alte Zeit nicht verschmerzen, als noch die Gesänge des „*Bellerophon*," des „*Amadis*," der „*Indes Galantes*" u. A. ihrer Jugend manchen Hochgenuss gewährten: allein sie waren nicht

*) S. Auswahl denkwürdiger Briefe von C. M. Wieland. Herausgegeben von Ludw. Wieland. Wien, Gerold 1815. 8. I. Bd. Letzter Brief.

**) S. *Garat: Mémoires. Tom. II. p.* 130 *etc.* —

mehr zahlreich. Diese wenigen Pfeiler der alten Oper schrien über die Gefahr, jener Gattung Musik, von der sie so lange beglückt worden sind, ohne dafür, wie sie meinten, eine bessere zu empfangen, gänzlich verlustig zu werden. Sie beklagten sich, dass sie, anstatt wie bisher, während der Vorstellung sich einem ruhigen Schlummer überlassen zu können, jetzt, von dem Interesse des Gegenstandes stets angeregt und wach gehalten, aufmerksam zuhören müssten, und dass selbst die Ballete, sonst der Ruhm und die Freude des Schauspiels, jetzt zu den sinnlosesten von der Welt herabgesunken wären.

Die Andern bestanden aus den Verehrern der reinen italischen Musik, die ihrem leichten, wollüstigen Sinn am meisten zusagte, und sie selbst in der Ueberzeugung festhielt, nur in den Gesängen des Jomelli, Piccini und Sacchini sei die wahre Musik zu finden. Diese konnten jene Umwälzung in der Kunst, deren Bedürfniss für die Akademie der Musik lebhaft empfunden wurde, nirgend anders woher, als aus Italien erwarten. Sie bereiteten daher schon ihre lyrischen Dramen für Piccini und Sacchini, damals die glänzendsten Gestirne an Italiens Himmel, in jenen Formen vor, wie Gluck sie für sich entworfen hatte; und behaupteten: das einzige Mittel, Quinault's schöne Dichtungen auch in neuerer Zeit würdig zu ehren, bestünde darin, dass man sie mit der Musik jener italischen Tonsetzer zu verbinden suchte. Sie stellten mit blindem Vertrauen den Schöpfungen Gluck's die gelehrte Kunstgeschichte entgegen, und verschlossen eigensinnig ihre Seelen den Leistungen dieses Genius, weil er jenem Lande nicht entsprossen war, aus dem einst, ihrer Meinung nach, alle Wunder der Tonkunst hervorgegangen waren, um sich über ganz Europa zu verbreiten.

„Italien! Italien!“ — riefen sie, als wäre Gluck ein Barbar, weil er ein Deutscher war, — als wäre eine Musik jeden Gesanges baar, deren Gesang mit keinen Trillern, keinen Läufern und keinen Ritornellen geschmückt ist — als wäre diese Musik eine alte französische, weil sie leidenschaftlich und rasch ist, und in allen ihren Theilen sich des innigsten Zusammenhanges erfreut, wie die Tragödien eines Racine und Voltaire;

— oder, als wäre es wirklich wahr, dass die Gesänge und das Orchester des „*Orfeo*“ und der „*Alceste*“ die Ohren der Italiener entweder eingeschläfert oder zerrissen hätten! — Und dieses Alles geschah auf jenen Bühnen, denen Gluck neue Gesetze gegeben, indem er ihnen neue Dramen vorgeführt und neue Genüsse bereitet hatte, deren Wiederholung immer von Neuem verlangt wurde! —

Die dritte Parthei war die des Ritters von Gluck, welche in der Musik des deutschen Tonsetzers die, der theatralischen Vorstellung am meisten entsprechende Setzkunst gefunden hatte, — eine Musik, deren Grundsätze aus der wahren und ewigen Quelle der Harmonie und ihrer innigen Beziehung zu unseren Empfindungen und sinnlichen Wahrnehmungen geschöpft worden sind; — eine Musik, die, weil sie keinem Lande ausschliesslich angehört, von jedem Kunstgenius den, seinen Sprache eigenthümlichen Lauten angepasst werden kann.

Die letztere Parthei war schon in vorhinein der glänzendsten Erfolge gewiss, und selbst Rousseau, der einst die Untauglichkeit der französischen Sprache für musikalische Darstellungen zu beweisen gesucht hatte, wurde nun ein eifriger Vertreter des neuen Systems: denn er erklärte mit jener, bei den Pariser Gelehrten selten vorkommenden Selbstverleugnung, dass er bis jetzt im Irrthume gelebt, und dass Gluck's Opern seine früheren Ideen gänzlich zerstreut und ihn zur Ueberzeugung geführt hätten: auch die französische Sprache sei für eine kräftige, rührende und empfindungsvolle Musik eben so empfänglich, wie irgend Eine.

Es konnte Gluck nur zum Vortheile gereichen, dass er in jenem Theile Deutschlands erzogen worden war, wo man für jede Gattung der Tonkunst höchst empfänglich und leidenschaftlich eingenommen ist, und von wannen ganz Europa den gründlichsten Unterricht und die vortrefflichsten Meister einer ausgebildeten Harmonie-Musik empfangen hatte. Ein anderer Vortheil für Gluck war es, dass er, kaum den Jünglingsjahren entwachsen, sich schon unter dem schönen Himmel Italiens befand, wo jede Flur, jeder öffentliche Ort, jedes Gotteshaus, jedes The-

ater, ja selbst des Meeres Ufer und Wogen von den lieblichsten Gesängen wiederhallen. Einen dritten, wenn auch nur zufälligen Vortheil gewährte ihm die freundschaftliche Verbindung mit dem Pater Martini, dem gelehrtesten Musiker seiner Zeit, der damals seit fünfzig Jahren schon an einer Geschichte der Tonkunst arbeitete, und, obgleich Italiener, einen Mann von Talent und Geist aufrief, der, wie er glaubte, nach Art der Griechen, die wahre Redekunst der Musik, das ist die Kunst, die Leidenschaften zu erregen, und nicht allein das Gehör, sondern auch den Geist aller Männer von Geschmack wieder zu erwecken fähig wäre — ferner seine Verbindung mit Calzabigi, der in den Dichtungen, Handlungen und Leidenschaften einiger Meisterwerke der französisch-lyrischen Tragodie die Rebel gefunden hatte, wodurch die Vereinigung der Poesie mit der Tonkunst, und die innere Kraft der griechischen Tragodie wieder ermöglicht werden könnte, — eine Entdeckung, die ihn bestimmte, für Gluck's Musik Verse zu schreiben, und unsern Gluck bewog, diesen Versen seine Musik zu weihen.

Auch jenseits der Alpen gab es eine Parthei, die unserem Orpheus eine tiefe Kenntniss der Harmonie zwar nicht abläugnen konnte, jedoch ihm die Gabe des Gesanges und der Melodie geradezu abzusprechen wagte. Diese Parthei warf ihm Unzartheit der Gedanken, und den gänzlichen Mangel jener süssen Eigenthümlichkeiten vor, womit die italische Musik das Ohr fesselt. Sie verschrie die Motive seiner Arien als gemein und bizarr; ja, sie behauptete, dass selbst die angenehmsten derselben durch den Mangel einer genügenden Entfaltung wirkungslos blieben. Seine Instrumentalbegleitung sei zwar an sich rein, aber monoton, sein Recitativ schwerfällig und plump. *)

Die Entwicklung der musikalischen Ansichten Gluck's war nachgerade das Ergebniss der sich durchkreuzenden Ideen der Talente und Schöpferkräfte aller Länder; sie war nun auch der Gegenstand und das Ziel jenes europäischen Journals, das

*) Wer erkennt nicht in dieser Parthei den bereits erwähnten Forkel und seine Genossen, die es sich zur Aufgabe stellten, den grossen Tonsetzer in den Staub zu ziehen? —

von J. B. A. Suard und dem Abbé François Arnaud, Beide Mitglieder der Akademie der Wissenschaften, mit dem Titel „*Journal étranger*“ und „*Gazette littéraire*“ mit so günstigem Erfolge redigirt und herausgegeben wurde.

Es lag in der Natur der Dinge, dass Alle, die dazu beitragen konnten, die noch schlummernden Keime des Gluck'schen Geistes vollends zu wecken, oder dessen Ausbildung zu beschleunigen, an seinen Schöpfungen den innigsten und lebhaftesten Antheil nahmen, und dass sie, nachdem sie seine Musik mit überschwenglichem Vergnügen angehört hatten, dieselbe auch mit überschwenglichem Beifalle krönten, und lediglich die alten Gewohnheiten und jene daraus entsprungenen Vorurtheile bekämpften, vermöge welcher nur solche italische Tonsetzer, die ihr Vaterland nie verlassen hatten, im Stande wären, eine Musik zu liefern, welche der Sprache, dem Ohre und der tragischen Oper der Franzosen vollkommen zusagen würde.

Die Ersten stützten sich auf die Wichtigkeit von Thatsachen, die unser Urtheil mächtig bestimmen; dann auf den grossen Einfluss der Eindrücke, die unsere Seele beherrschen; die Andern beriefen sich auf Theorien, und auf alle jene Werke, die Piccini und Sacchini einst liefern könnten, bis jetzt aber noch nicht geliefert hatten.

Die Letzteren, lauter bekannte französische Schriftsteller und Philosophen ersten Ranges waren sehr zahlreich. Zu den Ersteren gehörte der Abbé Arnaud und M. Suard, die lange Zeit hindurch allein gegen jene in die Schranken traten.

Aber noch ein anderer Mann verband sich mit diesen, und fast durch ein einziges Wort: allein dieses Wort war nicht in den Lüften verhallt. — Und der Mann, der dieses Wort sprach, war Rousseau. Man legte ihm die Frage vor: „Was denken Sie vom „*Orfeo*?“ — Und er antwortete darauf: „*J'ai perdu mon Euridice!*“ — Dieser Ausspruch hiess weniger sein Urtheil über die französische Musik, als seine frühere Meinung über die Untauglichkeit der französischen Sprache für Musik zurücknehmen.

Rousseau's Name und sein Widerruf waren zwei mächtige Gewichte in der Wagschale. Marmontel glaubte nicht

weniger, er werde das Uebergewicht auf seine Seite bringen, weil er in seiner, den Kampf eröffnenden Flugschrift: „*Exam sur les Révolutions de la Musique en France*" die Vorsicht beobachtet hatte, Rousseau's Namen nie zu nennen: doch je weniger er dieses that, desto mehr erinnerte er an ihn. Es lässt sich nun leicht denken, dass er in grosse Versuchung gerieth, Abbé Arnaud's Brief über die „*Iphigénie en Aulide*," der von Laharpe so beifällig dem Druck übergeben worden war, mit demselben Stillschweigen zu übergehen. Er schlug daher einen andern Weg ein: er hob aus demselben nur einen Satz aus, aber nicht, um ihn zu widerlegen, sondern ihn lächerlich zu machen: doch lachte er darüber lange Zeit nur ganz allein. — Man hatte seine Brochure mit Vergnügen aufgenommen, weil sie in der That ein vielseitiges literarisches Verdienst entfaltete, und vor manchen vortrefflichen Artikeln sich auszeichnete, die man in dessen „*Elemens d'Eloquence et de Poésie*" findet. Auch dachten viele Leute von Geschmack, dass in der ganzen Flugschrift nicht ein Satz enthalten sei, der jenem des Abbé Arnaud an Schönheit gleiche.

Man hielt noch andere Bemerkungen und Vorwürfe in Bereitschaft. Man gestand sich allgemein und offen, das Nothwendigste, was zu dem, von Marmontel behandelten Gegenstande gehöre, wäre darin gerade am wenigsten zu finden, nämlich das Gefühl für Musik, und eben dieses war es, was überall, unter den mannigfaltigsten Formen der harmonischen Schreibart in Abbé Arnaud's Briefe sich ausspricht. In diesem ist Alles der Kunst entlehnt, Begriff und Ausdruck; die Begriffe verwandelt er in Gefühle, und die trockensten Kunstausdrücke in Bilder. Ueberall herrscht Anmuth und Leben, wie in der Musik, die ihn begeisterte; und indem er von derselben spricht, glaubt man das Orchester, die Gesänge, die Chöre des „*Orfeo*," der „*Alceste*" und der „*Iphigenie*" zu hören. Vor Rousseau, Diderot, Winckelmann und Arnaud war keine Abhandlung von solch einem rednerischen und musikalischen Nachdrucke.

Eine gleiche durchdringende Wärme belebt jede Zeile des damals hochgepriesenen Artikels, den Voltaire über die „*Iphi-*

génie en Aulide" schrieb. Sie hat Laharpe's Geschmack entflammt und ermuthigt, als er mit seiner Beredsamkeit Racine's und Voltaire's Dichtungen erklärte; als er seinen „*Cours de Lycée*" schrieb, ohne welchen man gezweifelt hätte, ob die Natur ihm die, einem Redner, Dichter und Kritiker nöthigen Gaben wirklich verliehen habe. Allein weder in Laharpe noch in Voltaire hat die Begeisterung jene religiöse Kraft hervorgerufen, die das Erhabene in den schönen Künsten noch höher hebt; sie schrieben nur im Geschmack ihrer Sprache und ihres Volkes; Abbé Arnaud hingegen schrieb mehr im Geschmacke der Alten, dieser ersten grossen Lehrer in der Redekunst, die selbst der Schreibart, in der sie ihre Lehren vortrugen, Poesie und Leben einhauchten. Aber die einer solchen Begeisterung Unfähigen lachten darüber; und das, Anfangs eben so sehr, wie Gluck's neue, überaus herrliche Musik, bewunderte Schreiben, wodurch die Franzosen die hohen Reize und Wirkungen jener Musik besser kennen und fühlen gelernt hatten, wurde gerade jetzt lächerlich gemacht, als Arnaud, vielleicht der Comtesse Dubarry zu Gefallen, welche die Chorführerin der italischen Parthei war, den Plan entwarf, den allzu glänzenden Fortschritten des deutschen Tonsetzers Einhalt zu thun, damit es Italien nicht zu schwer fallen möchte, ihn zu übertreffen, oder ihm wenigstens die Wage zu halten.

Man belachte das Wort „*Anapèste*," dessen Arnaud sich in seinem Schreiben bedient hatte, als ob die Benennung dieses griechischen, auch in der französischen Sprache häufig vorkommenden Sylbenmasses irgend eine Affektation oder Pedanterie in sich schlösse, wenn man es auf den Rhythmus und das Zeitmass der Musik anwendete. Noch mehr belachte man den „*Choeur Virginal* (Jungfrauen-Chor), wie Arnaud ihn nennt, obschon man an das heilige Feuer und an die Vestalinnen der Oper schon längst gewöhnt war, und auch den „*Choeur Sacerdotal*" (Priester-Chor), der in der „*Alceste*" den günstigsten Erfolg gehabt hatte, und den Uebergang zu dem jungfräulichen bildete.

So standen die Sachen, als Laharpe, der in seinem Namen nicht alle, den ersten Vorstellungen der Oper „*Iphigé-*

nie" gespendeten Lobsprüche widerrufen konnte, bei der Wiederholung derselben solche Kritiken anführte, die nur er allein gehört zu haben vorgab, und mit seinem glänzenden Talent unterstützte. Diese Kritiken hatten zwei verschiedene Zwecke: erstens suchte man damit zu beweisen, dass dem Ritter von Gluck aller Gesang fehle, und zweitens, dass er Sachen in Musik setze, die zum Gesange sich nicht eignen.

Laharpe, der in dieser Gattung von Streitigkeiten sonst immer den Sieg davon trug, — konnte mit Recht auf eine Antwort hoffen, und — er durfte darauf nicht lange warten. Sie erschien bereits am dritten Tage im „*Journal de Paris*," und gefiel allen Lesern so wohl, dass sie Laharpe in eine nicht geringe Verlegenheit setzte. Sie umfasste nur zwei bis drei kleine Seiten, und erklärte sich in kurzen, aber kräftigen und fasslichen Sätzen: denn schon beim ersten Blick war deren Inhalt Jedermann klar, und tief eingeprägt. Alles war streng logisch abgefasst, was jenem, dem es an Logik gebrach, um so schrecklicher schien.

Ueber das *Duo* zwischen *Agamemnon* und *Achilles* hatte Laharpe sich geäussert: „Es vertrage sich durchaus nicht mit der Würde dieser Helden, dass sie zu gleicher Zeit redeten." Man gab ihm zur Antwort: „So sind nun drei Viertheile sämmtlicher Opern in der Welt durch einen einzigen Federzug geächtet: denn in allen herrscht derselbe Verstoss gegen diese Schicklichkeit." Man fügte hinzu: „Wenn ich Herrn Laharpe sagte, dass beide Helden nicht miteinander sprechen, sondern singen, so bin ich überzeugt, dass er mich verstände, und seinen Satz auslöschen würde." Laharpe sagte ferner: „*Achilles* und *Agamemnon* können auch im Gesange nicht mit einander streiten." — Man gab ihm zur Antwort: „Eben so wenig in französischen Versen" — und fügte noch hinzu: „Laharpe hätte beim Ueberlesen dieser Kinderei sich wundern sollen, wie sie seiner Feder entschlüpfen konnte."

So folgte eine Antwort der andern, gleich scharfsinnig und kräftig. Der Kritiker von Vaugirard zeichnete seinen Brief nur anonym und dieser Schleier, in den er sich hüllte, machte ihn um so pikanter. Niemand wollte glauben, dass er nicht mitten

in Paris geschrieben worden wäre, obgleich Vaugirard nicht fern von der Hauptstadt liegt; und Jedermann wollte den Verfasser errathen.

Dem anonymen Schreiber konnte es durchaus keinen Aerger verursachen, dass man ihn nicht errieth; man suchte ihn nur unter den geistreichsten Köpfen, unter Leuten vom feinsten Geschmack und den glücklichsten Talenten.

Laharpe's gereiztes Gemüth ward durch diesen Umstand noch mehr angefeuert, das Schreiben zu erwidern. Er übereilte sich jedoch nicht, um in eine neue Kinderei zu verfallen, oder sonst eine Blösse zu geben. Man harrte auf seine Antwort durch siebzehn volle Tage. Er gab sich dadurch den, für ihn sehr vortheilhaften Anschein, als wolle er noch eine Wiederholung der „*Alceste*" abwarten, und lobte mehrere Schönheiten dieser Oper im Styl des Lobredners eines Racine.

Allein der Artikel, der mit Lobsprüchen begann, schloss mit Zornesworten; und da derselbe von einer ziemlichen Länge war, liess er hoffen, dass der anonyme Verfasser in der Antwort sowohl seine Kürze als seine Verhüllung verlassen werde.

Dieser, sich zu einem ziemlich geharnischten Federkrieg unter den Gelehrten heranbildende musikalische Streit konnte leicht zahlreiche Kämpfer in die Schranken rufen: allein Marmontel, obschon mit dem literarischen Erfolge seiner Flugschrift zufrieden, glaubte doch noch weit mehr gegen Gluck zu wirken, wenn er die Oper „*Dido*" für Piccini schrieb.

Später sollte noch ein anderer Mann an diesem Streite Antheil nehmen; es war Ginguené, der die italische Musik mit allem Jugendfeuer liebte; der die Kunst in allen ihren Geheimnissen der Ausführung, so wie in der Komposition studirt hatte, und mit jenem Scharfsinn und feinem Gefühle, womit er später vor den Augen Italiens und Frankreichs, und zwar mit dem glücklichsten Erfolge die charakteristischen Züge eines Dante, Tasso und Ariosto auffasste und darstellte, alle Wirkungen der Musik zu entfalten und dem Gemüth einzuprägen bemüht war.

Der musikalische Krieg war demnach in diesem Augenblicke nichts als ein Zweikampf zwischen Laharpe und einem anderen

literarischen Kämpfer, der mit geschlossenem Visir in die Schranken trat. Ein solcher Kampf flösste schon darum ein hohes Interesse ein, weil es nur zwei Kämpfer waren, die sich befehdeten: aber auch deshalb, weil Einen derselben Jedermann, den Andern Niemand kannte.

In einem zahlreichen Gewühl von Schriftstellern und Kämpfern ist es schwer, die Streiche zu bestimmen, die geführt und aufgefangen werden; eben so schwer ist es, ohne Irrthum zu entscheiden, von wem und wodurch der Sieg errungen wurde. Bei zwei Kämpfern lässt sich das genauer wahrnehmen und beurtheilen, indem alle ihre Bewegungen, ihre Kraft und Gewandtheit den Blicken der Zuschauer Preis gegeben sind. Denn je nutzloser die Einzelkämpfe im Kriege ganzer Nationen, desto vortheilhafter sind sie für den menschlichen Geist auf dem Gebiete der Literatur, wie einst die Kämpfe zwischen Aeschines und Demosthenes, Cicero und Hortensius.

Obwohl Laharpe sehr auf seiner Hut war, so gerieth er doch neuerdings in Irrthümer. Sie wurden stets von dem *Anonyme de Vaugirard*, jedoch immer mit jener französischen Feinheit aufgegriffen, die nur die Fehler mit Verachtung bezeichnet, dem Fehlenden aber mit Artigkeit begegnet.

Der Anonyme sagte: „Diejenigen, welche die Hilfsmittel einer Kunst nicht kennen, und der grossen Geschicklichkeit entbehren, die Wirkungen derselben zu berechnen, sollen sich nur darauf beschränken, von ihrem Gefühle zu sprechen.“ Er gestand damit nicht allein Hrn. Laharpe, der zu mehreren Malen als Redner gekrönt worden, und tragischer Dichter zugleich war, sondern auch dem ganzen Publikum das Recht zu, über die Musik zu urtheilen, jedoch nur nach ihrem Gefühle und nach den Eindrücken auf ihr Gehör und ihre Seele. Laharpe gab sich auch Mühe dieses ihm zugestandene Recht auszuüben, und seine Competenz selbst auf den Ausspruch ausdehnen zu sollen. „Warum ihm dieses oder jenes gefallen oder missfallen habe.“ Denn es ist einleuchtend, dass dieser Satz zugleich die Forderung an das Recht ausspricht, die von ihm erkannten Gränzen zu überschreiten, weil es klar ist, dass das Warum immer in das

Bereich der Kunst, und nicht in jenes der Gefühle gehöre. Laharpe führte den Abbé Dubos an, der ein sehr gutes Buch über die Poesie, Malerei und Musik geschrieben habe, ohne eine Note in der Musik verstanden, noch jemals einen Vers geschaffen, oder ein Gemälde sein Eigenthum genannt zu haben. Allein Laharpe hatte dabei nicht überlegt, dass es dem Abbé Dubos gleichgiltig war, ob er ein Gemälde besitze oder nicht, da er täglich Gelegenheit hatte, die Gallerien der Könige und Fürsten und die Sammlungen reicher Liebhaber zu besuchen, und zu studiren; er hatte auch eine Reise über die Alpen unternommen, um Italiens Kunstschätze im Lande der Kunst kennen zu lernen. Noch weniger bedachte Laharpe, wie schwer er die Menschen zu dem Glauben verleiten würde, dass derjenige, der ohne Unterlass lateinische und französische Verse liest, nie einen französischen Vers habe machen können, da jeder, nur einigermassen fähige Schüler die ganze Lehre des Versbau's in einigen Vorlesungen leicht aufzufassen im Stande ist.

Man hatte Gluck den Mangel an Melodie vorgeworfen; darauf antwortete der anonyme Verfasser, dass in der *„Iphigénie"* mehr Melodie zu finden sei, als in jeder andern italischen Oper. Diese Antwort wäre gut, erwiderte Laharpe, wenn sie die Vergleichung der französischen Oper mit der italischen überhaupt beträfe. Um das handelt es sich eben, antwortete der Andere! Wenn es wahr ist, dass Gluck seinen Opern mehr Gesang gegeben habe, als die besten Tonsetzer der Welt den ihrigen, so erscheint es sonderbar, ihm den Mangel an Gesang vorzuwerfen. Würde Laharpe einen Dichter wohl des Mangels am Pathetischen beschuldigen, dessen Tragödie gerade im Pathetischen die Tragödien eines Racine oder Voltaire überträfe? — Laharpe hielt an seiner Meinung fest; und, nachdem er mehrere Arien von Gluck angeführt hatte, die, seiner Meinung nach, der Situation und den Personen nicht angemessen wären, weil sie theils schwach und gemein, theils in höchst tragischen Momenten von frostiger Länge seien, so verlangte er den Beweis, dass die genannten Arien die gerügten Fehler nicht an sich trügen; und die Antwort des Anonymen war fol-

gende: „Ich frage zuerst Hrn. Laharpe, wem ich alles dieses beweisen soll? Dem Publikum wohl nicht; dieses hat seit Jahr und Tag noch nicht aufgehört, die „*Alceste*" anzuhören, und gerade dieselben Arien mit dem Beifalle des Entzückens zu belohnen. — Hier ist also kein Beweis nothwendig! — Etwa jenen Liebhabern der Musik, die den Verstand an die Stelle der Ohren setzen, und die unendlichen Verbindungen der Kunst auf das kalte und eintönige Ebenmass der von den Italienern ihren Arien verliehenen Formen zurückführen wollen? Auch diesen beweiset man nichts: denn sie sind es eben, die beweisen wollen! — Wäre es vielleicht Hr. Laharpe selbst? — Doch wie soll man ihm das beweisen, was er noch nicht gefühlt hat? — Vielleicht nur darum, damit man doch endlich einmal wisse, wie man dabei zu Werke gehe?" —

Laharpe, durch die Bemerkung ein wenig gedemüthigt, dass zwei Helden, welche singen, nicht zwei Helden sind, welche sprechen, liess es sich gefallen, dass zwei Helden ihr Unglück, ihre Freundschaft, ihre Besorgnisse, ihre Liebe zu gleicher Zeit sängen, wollte aber doch nicht zugeben, dass zwei Helden sich im Duette stritten, und bedrohten, wie in der Oper „*Iphigénie*" *Agamemnon* und *Achilles*.

„Ich, meines Theils," — antwortete der Anonyme, — „finde es sehr gut, wenn zwei Personen in der Oper Alles nach Belieben zusammensingen, nur müsse ihr Gesang richtig, und die Musik demselben angemessen seyn. Will man auch die Regeln der Schicklichkeit und der Wahrheit in Anspruch nehmen, so finde ich noch, dass ein Duett vielleicht nur dann ganz natürlich ist, wenn darin zwei Menschen mit einander zanken, oder sich bedrohen. Ich habe nie zwei Personen von ihrem Unglücke, ihrer Freundschaft, ihren Besorgnissen, ihrer Liebe u. s. w. zu gleicher Zeit reden, wohl aber zwei, in Zorn gerathene Menschen zu gleicher Zeit zanken hören."

Diese Behauptungen und Widerlegungen, die, neben einandergestellt, Jedermann schon beim ersten Blicke klar waren, gleichen jenen Bühnen-Dialogen, die von leidenschaftlichen Charakteren rasch und kräftig hervorgebracht werden. Der Ver-

stand würde weit sichrere und schnellere Fortschritte machen, wenn man stets, wie hier, aller lang gedehnten Abhandlungen enthoben wäre. Man behauptet oft etwas mit wenigen Worten: allein die siegreich schlagende Widerlegung einer falschen Behauptung in eben so wenigen Zeilen oder Worten bleibt ein höchst seltenes Verdienst.

Und eben darin bestand die Ueberlegenheit des *Anonyme de Vaugirard* über Laharpe in der Meinung der ganzen Stadt Paris, und selbst in den Augen derer, welche Piccini's Gesänge jenen des Ritters v. Gluck vorzogen.

Diese schlagfertigen Kämpfe konnten mit Laharpe nicht in die Länge dauern, da dessen musikalische Kenntnisse nicht ausreichten, und die Eindrücke der Kunst auf seine Sinne und sein Gemüth viel zu schwankend waren. Der Anonyme gab nun seinen Ansichten und Betrachtungen ein weit ausgedehnteres Feld, indem er sich von Laharpe gänzlich trennte, um mit der zierlichsten und lichtvollsten Genauigkeit die, dem Anscheine nach sehr leichten, in der That aber sehr wichtigen Unterschiede zu bestimmen, die das Pathetische der tragischen Gesänge von dem Pathetischen der Arien der Bouffons unterscheiden; um ferner die ganze Kraft der Grundsätze und der Wirkungen des Gluck'schen Orchesters zu entwickeln, das nicht nur die, auf dem Theater dargestellte Handlung begleitet, sondern auch sich in dieselbe mischt, wodurch der Tonsetzer aus allen seinen Instrumenten eben so viele, an der Handlung den lebhaftesten Antheil nehmende Personen bildet, welche ruhig oder leidenschaftlich, gerührt oder rasend, klagend oder heroisch dastehen; um endlich auch auf den, ihm gemachten und schwer auf seinem Herzen lastenden Vorwurf zu antworten, dass er den Enthusiasmus bis zur Unduldsamkeit, ja bis zur Tyrannei steigere.

Die Fragen wurden wichtiger, und der Anonyme warf mit derselben Leichtigkeit noch drei Artikel in seine *petites lettres*, nämlich den über den Enthusiasmus, als das einzige Mittel, für die Künste wahrhaft empfänglich zu seyn, sie aufzumuntern und zu belohnen; zweitens jenen über die Un-

duldsamkeit, die als etwas in allen Verhältnissen Gehässiges immerdar verwerflich ist, und in Gegenständen des Gefühls und des Vergnügens oft den Gipfel des Lächerlichen ersteigt; und endlich drittens den Artikel über den Partheigeist, als die blindeste, unvernünftigste und rasendste aller menschlichen Leidenschaften, selbst dann, wenn er einem frivolen Gegenstande nachjagt; denn er ist nichts, als die natürliche Hartnäckigkeit des Hochmuthes, erhöht durch jene gefährliche Macht, die den Gesinnungen einer Menge ungewöhnliche Stärke leiht.

In der Abhandlung über diese drei Artikel erkannte man dasselbe Gepräge des Geistes, dieselbe Folgerichtigkeit, dieselbe Wahrheit: allein alle drei Attribute fanden ihren Mittelpunkt in den Ideen einer höheren Ordnung; man glaubte darin sowohl den Charakter eines ausgezeichneten Talents als die Wirkungen einer schönen Schreibart wahrzunehmen. Damals vermehrte sich die Zahl der Schriftsteller, die der, zwar ehrenvolle, aber stets irrig rathende Verdacht, der Urheber dieser Briefe gewesen zu seyn, abwechselnd traf, bis man zwischen den Namen Diderot und Rousseau zu verweilen schien.

Seit den achtzehn „*Petites lettres*" des Pascal, die eine so rühmliche Reform in der Sprache, in der Plaisanterie und in der Redekunst des französischen Volkes bewirkt hatten, sind nicht mehr als fünf oder sechs Briefe, die auch nur annäherungsweise „*Petites lettres*" genannt werden konnten, über was immer für Fragen aufeinander gefolgt; nie sind derlei Aufsätze mit mehr Ungeduld erwartet, nie mit grösserem Vergnügen gelesen, oder mit allgemeinerem Beifalle aufgenommen worden. Von allen Seiten strömte man in das *Café de Foi* und *du Caveau*, wo sie öffentlich vorgelesen wurden, und man drängte sich bis zum Ersticken, um sie besser zu hören. Entzückt klatschte man in die Hände, und rief ein „Bravo" nach dem andern, wie unserem Tonsetzer und seiner Musik.

Diese eben so gleichzeitigen als günstigen Erfolge sicherten den „*Petites lettres*," und der Musik, der sie galten, und welchen Beiden ein schnelles Untergehen und Vergessen geweissagt wurde, jene erfreuliche Dauer, welche die Natur selbst Allem

gewährt, was in den Schöpfungen der Künste, in der Weise sie zu geniessen, und in den Grundsätzen ihrer Theorien der Wahrheit gemäss ist.

Marmontel warf in seiner Flugschrift die Frage auf „Wer wird diese Angelegenheit entscheiden?" — und antwortete darauf: „Die Erfahrung; alles Andere kann uns täuschen! Nur dieser Lehrerin müssen wir uns unterwerfen!" — Doch — Marmontel selbst musste Jahrelang die Wechselfortschritte einer Musik erfahren, die er nicht liebte; und eben diese war es, die noch lange nach seinem Tode eine glänzende Oberherrschaft über jene Musik behauptet hat, der er den Vorzug einräumte.

Die Erfahrung eines halben Jahrhunderts erhob Gluck's Ruhm weit über den Ruhm aller Sänger — den thracischen nicht ausgenommen — und in diesem Zeitraume der Erfahrung war es nur der Begeisterung Gluck's möglich geworden, dass seine Nachahmer, ja selbst seine Nebenbuhler, durch die man ihn zu verdunkeln suchte, auf der tragischen Bühne sich ihm nur nähern konnten. Alle Harmonien wurden so zu sagen aus denselben Saiten hervorgerufen, auf welchen Gluck die seinigen ertönen liess. Sie wurden die Hauptgegenstände der Concerte und Schaubühnen, nirgends wollte man mehr singen, bloss um zu singen; die Töne verwandelten sich nun in Leidenschaften, durch Stimmen ausgedrückt und von den Gemüthern empfunden. Seit Gluck hat diese göttliche Kunst die innigste Verehrung in ganz Europa gefunden.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass der *Anonyme de Vaugvard* und jene Schriftsteller, die mit günstigem Erfolge in seine Fussstapfen traten, wie Piccini und Sacchini in die Fussstapfen Gluck's, viel dazu beigetragen haben, sowohl das Gehör, als das Gemüth der Franzosen für die Musik tauglicher zu machen, zarter zu bilden und in den Stand zu setzen, jene geheimen Reize der Melodie und der Harmonie ohne Beihilfe der Wissenschaft und tieferer Ueberlegung, die sie leicht erhälten, schnell zu fassen und wahrhaft geniessen zu können. Diese haben nur eine Kunst für die Analyse und Kritik einer Partitur

geschaffen — eine Kunst, die eben so nothwendig, aber zugleich schwerer und feiner ist, als jene, welche dem Volke die tiefsten Geheimnisse des poetischen und rednerischen Talents geoffenbaret hat: denn was die Italiener *Dilettanti* nennen, sind nicht die leidenschaftlichen und hohen Verehrer der Rede- und Dichtkunst in der Sprache, sondern jene in der Musik.

Der *Anonyme de Vaugirard*, von dem wir schon so lange gesprochen, und den wir noch nicht genannt haben, war kein anderer, als ein Mann, der es weder läugnete, noch zugestand, dass er der Verfasser aller jener Briefe gewesen sei, die er, ungeachtet ihres glänzenden Erfolges, niemals selbst gesammelt und unter seinem Namen herausgegeben hat. Sein Name ist Suard. So bescheiden dieser Gelehrte war, so musste er überaus wichtige Beweggründe haben, um den sehr natürlichen Versuchungen, seinen Namen bei Werken öffentlich zu nennen, die sowohl hinsichtlich ihres inneren Werthes als ihrer Erfolge für den Verfasser und für Gluck höchst rühmlich waren, standhaft zu widerstehen. Er hatte in der That noch andere, die uns sowohl mit Herrn Suard selbst, als auch mit jenem musikalischen Streit, dessen Getöse erst im Getümmel der französischen Revolution unterging, näher bekannt machen.

Dieser kleine Krieg war, so zu sagen, mehr als ein Bürgerkrieg *(plus quam civilia bella)*; er wurde von Männern geführt, die früher sehr alte und zärtliche Freunde waren. Dieses Verhältniss erschien den meisten noch achtungswürdiger, weil sie theils Mitglieder der Akademie der Wissenschaften, theils auch durch gemeinschaftliche literarische Lieblingsarbeiten und Meinungen, deren Vor- und Nachtheile sie in der Welt gemeinschaftlich ernteten, innig verbunden gewesen sind. Dieses Band wurde nun bedeutend gelockert, ja es konnte gänzlich und für immer zerreissen.

Suard fühlte dieses schmerzlich und sprach es seufzend in jenen Briefen aus, die ihm so hohe Triumphe verschafften. „Ihr werdet sehen, wie um der Gesänge willen Freunde erkalten, gesellige Verbindungen sich auflösen und Gehässigkeiten entzünden werden. Das Publikum wird vielleicht dabei gewin-

nen: denn Zankereien dieser Art unterhalten es, so wie Alles, was die allgemeine Aufmerksamkeit und Neugierde anregt, an einen Gegenstand fesselt, auch zu dessen Aufklärung Stoff bietet. Allein die Führer dieses Streites werden dabei den Anstand, den Frieden und alle Vortheile verlieren, die sie durch die Fortdauer ihrer Einigkeit noch ferner hätten erringen können." —

Das war eine Prophezeihung! — Da nun Suard diese widrigen Folgen voraussah, ergriff er auch alle Vorsichtsmassregeln, um jenen, so viel als möglich, vorzubeugen. Er hatte weder im Umgange noch in seinen Briefen von Marmontel's Flugschrift anders, als mit der grössten Achtung für dessen Kenntnisse und Talente gesprochen. Wenn er auch Laharpe in musikalischer Beziehung jedes richtige Urtheil absprach, so benützte er doch jede Gelegenheit, dessen Geschmack und literärischen Scharfsinn durch gerechte Anerkennung zu erheben.

Unglücklicherweise brach der Abbé Arnaud, der zwar ein sehr geistreicher Mann, aber ein schlechter Polemiker war, und noch dazu sehr wenig Mässigung besass, täglich von Neuem den Frieden, und Suard sah sich eben so oft in der Lage, ihn wieder herzustellen. Der Abbé war in seinem Leben nicht immer beschäftigt gewesen, homerische Perioden in französische Verse zu übertragen; ohne schlimmer zu seyn, als Boileau, übte er doch sehr lose Streiche. Er reimte mit Leichtigkeit das marotische Epigramm, und verstand es vortrefflich, den Schlussvers beissend zu machen. Marmontel konnte diese Epigramme, die man sich in Paris fleissig vordeklamirte, nicht unbeachtet lassen; Madame Suard war darüber trostlos, und dennoch konnte der Abbé über den Schmerz seiner Freundin lachen.

Suard, weder betrübt, wie seine Gattin, noch mit dem Pariser Publikum lachend, beschwor den Abbé umsonst, dieses Tirailleur-Feuer, womit keine Schlacht gewonnen, wohl aber die schönsten Siege herabgewürdigt würden, doch endlich einmal einzustellen.

Der Zorn des, in dem musikalischen Streite unterlegenen Marmontel konnte jedoch nicht von so kurzer Dauer seyn,

wie Arnaud's Epigramme. Nachdem er seinerseits auch deren einige in die Welt geschleudert hatte, die Paris nicht minder wohlgefällig aufnahm, weil man auch die, gegen die Sieger gerichteten Satyren gern las; eröffnete er, in dem Bewusstsein eines mit zahlreichen Pfeilen gefüllten Köchers, seiner Rache ein noch weiteres Feld, und dieses war ein satyrisches Gedicht in mehreren Gesängen. So oft er nun ein Stück vollendet hatte, las er es heimlich mehreren Freunden vor, die nicht ermangelten, es buchstäblich weiter zu verbreiten. Die schärfsten Pfeile waren aber nicht auf Arnaud, sondern auf Suard gerichtet. Er schoss sie demnach auf den eigentlichen Sieger ab, der Marmontel's Stolz, in Beziehung auf dessen Meinung über Harmonie und Melodie am meisten gedemüthigt hatte.

Man drang in Marmontel, seine Arbeit dem Drucke zu übergeben, und sicherte ihm den Erfolg der englischen Dunciade; er widerstand jedoch diesem Ansinnen, und bewahrte das Werk einem kommenden Geschlechte. *)

Dieser zur Berühmtheit gelangte musikalische Krieg war eigentlich das Werk der Comtesse Du Barry, der Geliebten des Dauphin. Die Dauphine zog Gluck nach Paris, und jene, um dieser in nichts nachzugeben, liess Piccini kommen, und schmiedete hierzu die nöthige Kabale. **)

*) S. *Garat, D. S., Mémoires hist. sur le 18. Siecle et sur M. Suard II Edit. Paris, 1821. 8. T. II p. 230 etc. etc.*

**) S. Literatur- und Theaterzeitung Berlin 1783. 1 Thl. S. 161.

Vierzehnter Abschnitt.

Fortsetzung der dritten Kunstperiode Gluck's. (1777—1778.)
Gluck's Oper „Armida" und Piccini's Oper „Roland."
Fortdauer des Musikstreites.

1777.

Vier Jahre waren verflossen, dass der Ritter Gluck die ausserordentliche Ehre, fast im Alleinbesitze der königl. Akademie der Musik zu seyn, im Frieden genoss. Einige gewagte Versuche, die Einförmigkeit dieses Schauspiels — wie die Anhänger der italischen Schule meinten — durch andere Erzeugnisse zu unterbrechen, hatten einen so geringen Erfolg, dass man füglich sagen konnte, sie dienten mehr dazu, den Triumph des neuen Orpheus zu erhöhen. Selbst Herr Grimm, auch ein Partheigänger der italischen Musik, gesteht es ein, dass Gluck's Musik als eine neue Erscheinung angekündigt, Anfangs manche Verfolgung erfahren musste; man kannte ja den Abscheu der Franzosen gegen alles Neue, ausgenommen in Sachen der Mode; gleichwohl trug ein guter Stern den Ritter Gluck bald über seine Feinde hinweg, selbst über die zum mindesten gefährlichen enthusiastischen Bewunderer, deren Uebertreibungen allen gebildeten Geistern grosses Aergerniss einflössten. Diese, welche zum Beispiel die „*Alceste*" mit vielem Vergnügen hörten, liebten es nicht, dass man ihnen aus diesem Vergnügen ein Gesetz machte; dass man öffentlich druckte, diejenigen, welche es nicht eingeständen, seien Leute, die mit trockenem Auge die Tugend leiden sähen, und von den wahrhaften Zügen des Edelmuthes und der Seelengrösse nicht gerührt würden. Sie liebten es nicht, dass man sich die Bemerkung erlaubte: „*Alceste*" gefalle nur vorzüglich guten Menschen, den Familienvätern, den zärtlichen Müttern, den guten Freunden und gefühlvollen jungen Leuten, weil es diesen möglich schien, dass ein Wesen alle jene Eigenschaften besitzen könne.

Aber das Verdienst dieses, jetzt emphatisch gelobten Werkes ward nicht weniger gefühlt, nicht weniger anerkannt — und die musikalische Revolution schritt täglich weiter. So thätig auch die nie rastende Parthei der Ramisten und Lullysten in jenen Tagen noch seyn mochte, ihre Kabale wich bestürzt, das Glück des deutschen Tonsetzers war entschieden, und auch die Theater-Oberleitung befand sich wohl dabei. *)

Die im Jahre 1775 zur Darstellung gelangte Oper „*La Cythère Assiégée*" — hatte nur aus dem Grunde nicht gefallen, weil ihre Handlung den Franzosen zu frostig und geschmacklos erschienen war. Die minder gute Aufnahme dieser Oper brachte ihrem Schöpfer keine Gefahr; man schloss daraus nur, dass Gluck, der Erste in seiner Gattung, diese nicht überschreiten dürfe. — Dass „*Alceste*" am ersten Tage beinahe durchgefallen war, schrieben die Einsichtsvolleren der linkischen Dichtung, besonders der Unbedeutendheit der Entwicklung zu; man suchte das Lächerliche ein wenig zu entfernen, und das Werk wurde zu den Wolken erhoben. So stand es mit der Liebe zur Musik in Frankreich! —

In dieser Verfassung befanden sich die Gemüther, als Piccini nach Paris kam. Ihm war seit längerer Zeit ein wohlverdienter Ruf vorangegangen. Dieser bestand in dem Erfolge seiner „*Bonne Fille*," so übel das Stück parodirt und so mittelmässig es aufgeführt worden war; ferner in dem Erfolge der Opern des Herrn Grétry, der sich als Piccini's Schüler bezeichnete; endlich hatten auch alle, in den Liebhaber-Konzerten und im *Concert Spirituel* bisher mit Begeisterung aufgenommenen Stücke von der Komposition des Neapler Tonsetzers viele Pariser zu seinen Gunsten gestimmt.

Piccini**) erfreute sich in seinem Vaterlande der höchsten

*) S. *Grimm et Diderot, Correspondance II. Edit. T. IX.* p. 249 etc.

**) *Ginguené, P. L., Notice sur la vie et les Ouvrages de Nicolas Piccini. Paris, An IX.* in 8.

Achtung, und die ersten Häuser in Neapel, unter denen die Fürstin Belmonte-Pignatelli, der die herrliche Stimme des berühmten Sängers Raff in der Jugend das Leben gerettet hatte, ihn besonders wie einen Sohn behandelte, stritten sich um die Ehre, den Tonsetzer in der Stadt und auf ihren Landsitzen zu bewirthen und mit Wohlthaten und Huldigungen zu überhäufen. Kein ausgezeichneter Fremder kam nach Neapel, der ihn nicht zu sehen, zu hören und sich seiner Unterhaltung zu erfreuen strebte, die eben so liebenswürdig und reizend war, als seine Musik.

Diesen Tonsetzer wollte man nun nach Paris ziehen, um ihn unserm Gluck entgegen zu setzen und der italischen Parthei Genüsse in ihrer Weise zu bereiten. Schon früher hatte Laborde, Kammerjunker Ludwig XV., im hohen Auftrage mit Piccini unterhandelt; und nach des Königs Tode erhielt der Neapler Gesandte, Marquis Caracciolo, von der jungen Königin die Erlaubniss, diese Unterhandlungen zu erneuern. Dieser lud Piccini nach Paris ein, indem er ihm eine feste Stellung und ein vortheilhaftes Loos für sich und seine zahlreiche Familie in Aussicht stellte.

Piccini verliess demnach Italien, das er seit mehr als zwanzig Jahren mit seinem Namen und seinen Werken verherrlicht hatte, und kam in den letzten Tagen des Dezembers 1776 nach der Seine-Stadt. Seine Ankunft wurde geräuschvoll angekündigt; die berühmtesten Pariser Künstler, die grössten Virtuosen, mit Ausnahme Gretry's,*) beeilten sich, ihm ihre Huldigungen darzubringen; und als die italischen Schauspieler seine „*Bonne Fille*" zur Wiederaufführung brachten, da verlangte das Publikum mit lautem Geschrei den Tonsetzer und empfing ihn mit vielfachem Zurufe. Damals zitterte die Parthei der Gluckisten, und die eines Sacchini, Piccini und Tractta gewann wieder Muth.

Man wusste, dass Frankreichs erbalsene Herrscherin, die

*) Warum? — Das wird nicht berichtet — vielleicht aus Furcht, seiner wohlerworbenen Lorbeern verlustig zu gehen? —

an den Fortschritten aller Künste den innigsten Antheil nahm, selbst einige derselben pflegte und sie alle als kostbare Zweige des öffentlichen Wohles beschützte; man wusste auch, dass diese Königin, obschon sie Gluck nach Paris gezogen hatte, auch Piccini, dem Könige zu Liebe, in Frankreich zu fesseln versuchte, und dass die *Opéra* ihm eine anschnliche Besoldung geboten habe; man wusste ferner, dass Marmontel sechs Dichtungen von Quinault *) bereits umgearbeitet habe, um sie für die neuere musikalische Form und Ausdrucksweise geeigneter zu machen; dass er einige derselben dem Maestro schon anvertraute, und dass sie täglich mit einander arbeiteten: allerdings Umstände, um eine neue, lebhafte Bewegung hervorzurufen! — Es war, wie Grimm schalkhaft sagt, eine neue Revolution, die man den Franzosen bereitete! — Welche Tyrannei, ohne Unterlass die Vergnügungen der Franzosen abändern zu wollen! — Kann man denn ein musikalisches System wie ein politisches umtauschen? Kaum hatten wir, sagten die Einen, uns an diese neue Musik gewöhnt, die sich wenigstens eben so gut anhören lässt, als die Musik unserer Väter, so sollen wir schon wieder darauf Verzicht leisten! — Kaum hatten wir, sagten die Andern, den Geschmack der Nation gebildet, so will man sie wieder in die alte Barbarei zurückführen. Waren wir nicht bereits dahin gelangt, ihr den erhabensten Geschmack einzuhauchen? — Nun geht man damit um, sie für den Firlefanz und alle jene leichtfertigen Zierrathen, die wir zu verbannen suchten, und deren Italien selbst satt ist, neuerdings einzunehmen. Schafft man denn Musik, um den Ohren allein zu schmeicheln? Nein, sondern um die Leidenschaften in ihrer ganzen Grösse zu malen, auf die Seele zu wirken, den Muth zu heben, die Sinne an die wehmüthigsten Eindrücke zu gewöhnen, Bürger und Helden zu bilden u. s. w. Meine Herren, vereinigen wir unsere Kräfte, die Krisis abzuwenden, die den Ritter von Gluck und die ganze Gesellschaft bedroht! —

Von allen Seiten flogen nun Pamphlete, Sarkasmen, ano-

*) Es waren *Thesée, Isis, Roland, Atys, Amadis* und *Armide*.

nyme Briefchen. Der „*Courier de l'Europe*," die „*Gazette du Soir*," alle Zeitschriften, indem sie den Ritter Gluck mit den übertriebensten Lobsprüchen überhäuften, stiften mit vieler Geschicklichkeit jene Meinungen aus, die am geeignetsten schienen, den Erfolgen Piccini's entgegen zu wirken. War es nicht möglich, irgendwie den Tonsetzer lächerlich zu machen, so bemühte man sich, den Dichter anzugreifen, der sein Verbündeter war.

Marmontel erlaubte sich bei einer Aufführung der „*Alceste*" die Aeusserung, dass der Vers: „*Par son accent m'arrache et déchire le coeur*" — so erhaben er sei, ihm doch die Ohren zerreisse. Seine Worte wurden in der „*Feuille du Soir*" abgedruckt; aber man setzte hinzu: „Sein Nachbar, entzückt über die Erhabenheit dieser Stelle und die Art, mit der sie vorgetragen wurde, antwortete ihm: „„Ach, mein Herr! welch ein Glück, wenn der Vers dazu dient, Ihnen andere Ohren zu verschaffen!"" — Der vorgebliche Nachbar war Niemand Anderer, als der Abbé Arnaud.

Einen musikalischen Streit bei den Ohren zu beginnen, erschien zwar nicht unpassend; aber zwei Mitbrüder und Mitglieder der berühmten *Académie française* — welch ein Aergerniss! — Marmontel setzte wohl diesem unartigen Ausspruche Verachtung entgegen; ein Gleiches that er in Beziehung auf den Brief des Ritters v. Gluck, in welchem der Dichter schonungslos behandelt wurde, und den der Bailly Du Rollet durchgesehen, verbessert, und die Unbescheidenheit begangen hatte, ihn in ganz Paris die Runde machen, und dann im „*Courier de l'Europe*," wider Gluck's Willen, aufnehmen zu lassen.

Aber ein Zug, durch den Marmontel sich besonders verletzt fühlte, weil er darin die entschiedenste Absicht, seinem Freunde Piccini zu schaden, erkennen mochte, war der Scherz, der wenige Wochen später in der nämlichen „*Feuille du Soir*" erschien, die dazu bestimmt war, die grösste Rolle in jenen Streitigkeiten zu spielen: „Wissen Sie," sagte Jemand im Amphitheater der Opéra, „dass der Ritter Gluck mit der Musik der „*Armide*" und des „*Roland*" in seinem Portefeuille nächt-

stens anlangen wird?“ — „„Des *Roland*?““ — sprach Einer der Nachbarn: „„aber Piccini arbeitet ja so eben daran.““ — „Wohlan, desto besser,“ entgegnete der Andere, „so werden wir einen Orlando und einen Orlandino haben!“*) —

Man muss das Genie des Sängers des Orlando, oder alles Talent des Sängers des Orlandino besitzen, um die Empfindlichkeit, den Unwillen und den Zorn, den dieser boshafte Scherz in Marmontel's Gemüth erregte, so wie die trübseligen Folgen dieser ersten Bewegung und die Widerwärtigkeiten, die sowohl für die Musik, als für die Philosophie der Kunst daraus entspringen konnten, naturgetreu zu schildern, oder zur Anschauung zu bringen.

Einige Tage waren seit der Erscheinung dieses Blattes der Zwietracht verflossen, und die Mehrzahl der Leser schien dessen Inhalt bereits vergessen zu haben, als der davon unterrichtete Marmontel in einer Gesellschaft von zwanzig Personen, welche sich bei Herrn de Vismes, ehemaligem Finanzbeamten, versammelt hatte, die offene Erklärung abgab, dass nur ein Nichtswürdiger — ein Schuft — sich solch eines boshaften und schändlichen Sarkasmus habe bedienen können. Die Wärme, mit der Herr Suard die Vertheidigung führte, setzte Marmontel über den wirklichen Erfinder jenes geistreichen Scherzes ausser allen Zweifel. Dieser sah wohl ein, dass er mit Jedermann einer Meinung seyn musste: aber die Titel, womit er so eben Einen seiner Mitbrüder bezeichnet hatte, schienen ihm nichts destoweniger die geeignetsten und passendsten von der Welt.

Nach diesem verhängnissvollen Augenblick bemächtigte sich

*) Um den wahren Sinn und die ganze Härte dieses Witzes zu verstehen, muss man bemerken, dass Italien in seiner Nationalliteratur zwei poetische Werke verschiedenen Inhaltes, Umfanges und Werthes besitzt, welche sich einer allgemeinen Beliebtheit erfreuen, und auf welche hier angespielt wird. Diese sind die berühmte episch-romantische Dichtung „*L'Orlando Furioso*“ von Ariosto, und das kleine burleske Gedicht „*L'Orlandino*“ von dem makkaronischen Dichter Merlinus Coccajus (Teofilo Folengo).

die Zwietracht aller Gemüther; sie schleuderte das Zerwürfniss selbst in die Pariser Akademie, in die Kaffeehäuser, in alle literarischen Vereine. Die Menschen, die einander einst am eifrigsten gesucht hatten, flohen sich nun; selbst die Tischgesellschaften, die alle Klassen von Geistern und Charakteren vereinigt hatten, waren jetzt in die Fesseln des Zwanges und des Misstrauens geschlagen, und die glänzendsten Versammlungsörter für den Geist, sonst so zahlreich, waren nun zur Hälfte verlassen. Man fragte nicht mehr: „Ist er ein Jansenist, ein Molinist, ein Philosoph, ein Frömmler?" — man fragte: „Ist er ein Gluckist, ein Piccinist?" — Und die Antwort auf diese Frage entschied alle andern.

Gluck's Parthei hatte für sich die beredte Begeisterung Arnaud's, den gewandten Geist des Herrn Suard, die Dreistigkeit eines Bailly Du Rollet und vor Allem — wie die Anhänger der Italiener meinten — einen Orchesterlärm, der in allen Streitigkeiten der Welt nothwendig die Oberhand behalten muss.

Die Parthei der Piccinisten hatte nichts für sich als eine Musik, die dem Ohre schmeichelte, die Stimmen einzelner Künstler, und Marmontel's Eifer, dessen Hitze unermüdlich, und dessen Benehmen mehr als freimüthig genannt werden konnte.

Die einzige Schrift, behauptet Herr Grimm, welche nebst den gediegenen „*Petites Lettres*" von Suard zu Gunsten Gluck's erschienen wäre, sei Marmontel's: „*Essai sur les révolutions de la Musique en France.*" — Und doch hätten die Häupter der Gluck'schen Parthei der darin enthaltenen Weisheit und Mässigung ihre Bewunderung gänzlich versagt. Diese Schrift behandle nur den Beweis, dass die gelehrten Deklamationen jener Herren, ihre tiefen und zuweilen sehr dunklen Forschungen uns nicht hindern sollen, dem Wetteifer der Talente die Bahn zu öffnen. Marmontel's billige Gesinnung könne aus folgendem Bruchstücke hinlänglich beurtheilt werden:

„Herr Gluck," sagt dieser, „wurde von den Franzosen gut empfangen, und er habe es auch verdient. Er gab der musikalischen Deklamation grössere Schnelligkeit, Kraft und Nach-

druck; und, indem er den Ausdruck übertrieb, hat er ihn wenigstens vor Uebermass durch das entgegengesetzte Uebermass gerettet (!). Er verstand es, der Harmonie grosse Wirkungen zu entlocken; er zwang unsere Schauspieler zum rhythmischen Gesange, verwendete den Chor bei der Handlung und verband den Tanz mit der Scenerie; endlich seine Art gehöre zur römischen oder gemischten Säulenordnung, wo der deutsche Geschmack zwar vorherrschend, aber zugleich von dem Bestreben durchdrungen sei, die Charaktere der französischen Oper mit der der italischen Musik zu versöhnen. Man gebe ihm Nebenbuhler, würdig, ihn in dem Fache zu erreichen, in welchem er sich auszeichnet, und würdig, ihn in dem Fache zu übertreffen, in welchem er sich nicht auszeichnet; möge er sich dann behaupten, wenn er es vermag, durch die Kraft seines Orchesters und durch die Heftigkeit seiner Deklamation! Die mit ihm ringen, mögen sich durch eine eben so leidenschaftliche und ergreifende Musik, als die seinige ist, dann durch eine ebenso ausdrucksvolle, aber reinere und durchsichtigere Harmonie hervorthun; und möge die französische Nation, nachdem sie den Charakter beider Musikweisen und der von ihnen hervorgebrachten Wirkungen mit Musse gegen einander abgewogen hat, sich selbst berathen, und dann über das grosse Geschäft ihrer Unterhaltungen entscheiden.“

Dieses, in Marmontel's Schrift ausgesprochene Urtheil und noch manche andere, in derselben enthaltene Dinge waren ganz geeignet, die Parthei der Widersacher des Verfassers noch mehr aufzustacheln. Man hörte seitdem nicht auf, in allen Blättern, welche diesen Herren zur Verfügung standen, ihn fortan zu verfolgen. Eine Legion entfesselter Kobolde, die geschworen zu haben schien, ihn mit Nadelstichen zu tödten, heftete sich an seine Fersen. Die Müssiggänger freuten sich dieses Unfuges, die Bosheit fand ein Behagen daran, und die Vernünftigeren beweinten im Stillen das Aergerniss, dem die Philosophie der Kunst preisgegeben wurde. „Man hat uns, sagte ein Garasse, ein Riballier,*)

*) Wer die theologischen Streitschriften dieser Manner, deren Einer

„unsere Unduldsamkeit vorgeworfen, obschon es sich um die heiligsten Wahrheiten handelte: Da seht nun, wie diese Herren einander behandeln; wie sie sich um die leichtfertigsten Meinungen der Welt unter einander zerfleischen! Ist der Gegenstand ihrer Streitigkeiten minder dunkel, als unsere Geheimnisslehren? Sind ihre Erklärungen lichtvoller, als die der Andern? — Man sage uns nach solchen Vorgängen noch einmal, dass es möglich sei, abweichende Ansichten zu hegen, und sich dennoch mit Duldsamkeit zu ertragen.“

In der letzten Faschingsnacht des Jahres 1776 *) brannte das alte Reggio-Ducale Teatro in Mailand nebst anderen anstossenden Gebäuden, sammt dem ganzen Archive bis auf den Grund nieder. Darauf wurde der Bau des nunmehrigen Theaters alla Scala beschlossen, und in's Werk gesetzt. Das neue Theater sollte im Jahre 1778 eröffnet werden. Der Adel hatte auch hier, wie in den meisten italischen Städten die Oberleitung des Schauspiels; es war nun auch dessen Sorge, sich des besten *Maestro* für die Komposition der Oper zu versichern; man war jedoch in der Wahl verlegen; denn Italien allein bot die Namen eines Buranello, Sacchini, Piccini, Traetta, Paesiello, Anfossi, Guglielmi und anderer dar. Wer hätte geglaubt, dass die *Nobile Direzione* in Mailand sich an einen Deutschen, und zwar an unsern Gluck wenden würde, der, den Nachrichten der Kenner eines Pariser Kaffeehauses zufolge, weder Gesang noch Melodie, sondern eine barocke und läppische Harmonie, einen altdeutschen und höckerigen Styl und keine Berühmtheit hatte? — Die mailändischen Nobili schienen demnach — wie diese Herren meinten — nicht zu

---

zu Anfang des 17., der Andere in der Mitte des 18. Jahrhunderts gelebt hat, kennen lernen will, wolle deren Namen in der „*Biographie universelle*“ nachschlagen.

*) S. *Memoires pour servir* etc. *pag.* 155.

wissen, wie man über Gluck dachte, als dieser ein von Carlo Caccio, Sekretär der Direktion im Namen dieser abgefasstes, vom 30. August 1777 datirtes Schreiben des Inhaltes erhielt:

„Die Direktoren des neuen Theaters in Mailand wollen das Fest der Eröffnung desselben mit dem grössten Glanze begehen. Durch die Berühmtheit des Ritters von Gluck und dessen allgemeinen Beifall bestimmt, fühlten sie sich bewogen, ihn nach Mailand zu erbitten, um dort eine *Opera seria* zu schreiben. Von zweien für diese *Stagione* zu setzenden Opern soll die Eine im Herbste des Jahres 1778, und die Andere im Karneval des Jahres 1779 zur Aufführung gelangen. Sie wüssten gar wohl, dass die Sorge, die Gluck den Vergnügungen seiner souverainen Höfe schuldig ist, ihm nur sehr schwer gestatten werde, sich von denselben zu entfernen; da sie jedoch nur um eine kurze Zeit bitten, so nähren sie die Hoffnung, er werde ihren Wünschen freundlichst entgegen kommen."

Da aber Gluck schon durch seine früheren, der Pariser Akademie der Musik geleisteten Versprechungen gebunden war; so konnte er diesem Ansinnen nicht mehr nachkommen, und nur eine ablehnende Antwort ertheilen.

1777.

Dienstag, den 23. September gab die königl. Akademie der Musik *) die erste Vorstellung der Oper „*Armida*" von Gluck, nach Quinault's Dichtung. **)

Die Proben zu dieser dramatischen Schöpfung hatten mit

*) S. *Grimm et Diderot, Correspondance. Vol. X. p. 379 etc.* — und *Mémoires pour servir etc.* p. 357. —

**) Die gestochene Partitur hat folgenden Titel: „*Armide. — Drame héroique mis en Musique par Mr. le Chevalier Gluck. Représenté pour la première fois par l'Académie Royale de Musique le 23. Septembre 1777. Prix 24 Fr. Gravée par Mme Lobry. A Paris. Au Bureau du Journal de Musique, Rue Montmartre vis-à-vis celle des vieux Augustins. A l'Opéra et aux Adresses ordinaires de Musique. A. P. D. R.*" In Folio, 379 Seiten.

Anfang Juli begonnen, und wurden bis zur ersten Vorstellung fleissig fortgesetzt.

Die handelnden Personen sind:

Armide, Zauberin, *Hidraot's* Nichte (Sopran).

Phénice, *Sidonie* } *Armidens* vertraute Frauen (Sopran).

Hidraot, Zauberer und König von Damas (Bass), sammt dem Chore des Volkes.

Aronte, Führer der von *Armiden* gefangenen Ritter (Bass).

Renaud, der tapferste Ritter in *Gottfried's* Heere (Alt).

Artémidore, Einer der gefangenen Ritter (Alt).

Ein Dämon als Najade (Sopran).

Dämonen als Nymphen, Hirten und Hirtinnen.

Fliegende Dämonen und solche als Zephyre.

Der Hass (Sopran), mit seinem Gefolge.

Ubalde (Bass), Ein dänischer Ritter (Alt) } Ritter, welche *Renaud* suchen.

Ein Dämon, als *Lucinde*, Geliebte des dänischen Ritters.

Dämonen als Bewohner der Insel, auf welcher *Armida* den *Renaud* zurückhält.

Ein Dämon als *Melisse*, Geliebte des *Ubalde* (Sopran).

Dämonen der Vergnügungen und glücklich Liebender.

Gluck's Freunde behaupteten, diese Vorstellung habe die Meinung, die das Publikum von dem Genius des Verfassers hegte, hinlänglich beantwortet. Wenn, wie die Erfahrung lehrt, die besten dramatischen Werke die hohe Stufe verdienter Würdigung nicht selten nur langsam erklommen haben,*) so dürfte diese Erscheinung sich ganz besonders bei den Tonschöpfungen

*) Wir können nicht umhin, hier selbst auf die dramatischen Werke und Quartetten Mozart's hinzuweisen, welche zu ihrer Zeit auch verkannt worden sind.

unseres Gluck bewähren, in denen alle Theile mit einer eben so neuen als erstaunenswürdigen Kunst verkettet und einander untergeordnet sind. Eben diese herrliche Uebereinstimmung kann als die Quelle betrachtet werden, der jene grossen Schönheiten entspringen, die in den ersten Darstellungen sowohl von dem Publikum, als von den Sängern, ja selbst von dem Orchester nur schwer begriffen werden konnten.

Wenden wir uns zur Prüfung des Gedichtes, so weiss man nicht, ob man mehr die Kühnheit, womit Gluck den Plan seines Drama's aufgefasst hat, oder die Kunst seiner Durchführung bewundern soll. Es lässt sich leicht wahrnehmen, dass er an der Schwierigkeit seines Unternehmens nicht zweifelte; dass er sie aber siegreich überwunden habe. Dazu geboren, Alles auszudrücken, was sich in einem Trauerspiele als das Erhabenste und Rührendste herausstellt, musste er es auch einsehen, wie sehr „*Armida*" der grossen pathetischen Wirkungen einer „*Iphigénie*" und „*Alceste*" entbehre, weil, mit Ausnahme des fünften Aktes, das Interesse derselben durch das Wunderbare allzu getheilt, gedehnt und geschwächt erscheint; er musste zugleich empfinden, dass diese Fehler nur durch den Reichthum gewisser Einzelnheiten, durch die Mannigfaltigkeit der Schattirungen und durch die Raschheit des Ganges der Handlung einiger Massen verdeckt werden könne.

Der Fortschritt in der Musik hat nothwendiger Weise auch die Veränderungen in der Form des lyrischen Drama's herbeigeführt: darum sind in Quinault's Dichtungen die Haupteffekte nicht mehr die günstigsten für den Fortschritt der dramatischen Kunst. Gluck hätte die, in der Oper „*Armida*" vorgefundenen Klippen durch die Beseitigung aller seichten und zweckwidrigen Stellen füglich umschiffen können, wie man es schon bei den letzten Vorstellungen der Lully'schen Bearbeitung gethan hatte: allein er liess die Stellen absichtlich stehen, um dieses Meisterwerk des lyrischen Theaters der Franzosen in seiner Ganzheit zu erhalten; er überredete sich dabei, dass die Kunst hinreichende Quellen strömen lassen könne, um nicht nur die bewundernswürdigsten Schönheiten in die Bearbeitung zu tra-

gen, sondern auch, um damit alle Schwächen der Dichtung theils zu verdecken, theils zu verschönern. Jedenfalls sind die Bewunderer Quinault's ihm dafür den grössten Dank schuldig. *)

Dieses Ereigniss, sagt der neutral scheinen wollende Grimm, — wurde seit langer Zeit von beiden Partheien mit Ungeduld erwartet. Man hielt es für entscheidend, und — es hat nichts entschieden. Die Gluckisten und Piccinisten fuhren fort, dieselben Ansprüche, dieselben Gehässigkeiten, dieselbe Wuth zu äussern. Man war jedoch gezwungen, zuzugeben, dass die Wirkung dieser ersten Aufführung wohl geeignet gewesen wäre, unter Partheigängern von geringerem Fanatismus und, wenn man will, von geringerer Sicherheit in ihrer Lehre, als es die Anhänger des Ritters von Gluck waren, einiger Massen Schrecken zu verbreiten.

Fast die ganze Oper wurde mit Gleichgültigkeit aufgenommen; nur der erste Akt, dann einige Arien des vierten und ein Theil des fünften Akts wurde mit ziemlicher Lebhaftigkeit beklatscht. Die Mehrzahl der Zuschauer erlaubte sich die Bemerkung, dass unter allen Werken Gluck's gerade dieses ihnen das wenigste Vergnügen gewähre. Er wollte, behauptete man, in einem Fache arbeiten, das nicht sein Fach war. Er wendete, sagten sie, Kraft und Nachdruck an, wo Anmuth und Weichheit an der Stelle gewesen wären. Mit Ausnahme der Chöre und einiger Instrumentalsätze gebe es nur wenige Scenen, wo man unversucht bleibe, Lully's leichten und natürlichen Gesang zu vermissen.

Laharpe hatte bisher nicht gewagt, an dem merkwürdigen Streite Antheil zu nehmen; wenigstens war in seinem Blatte von ihm nichts Anderes zu finden, als einige Worte zu Gunsten der Flugschrift Marmontel's, und diese nahm er zwei Tage später in der „*Feuille du Soir*" wieder zurück, um mehrere Damen seiner Bekanntschaft zu beschwichtigen, zu denen

*) S. *Journal de Paris*, 24. *Sept.* 1777, und *Mémoires pour servir etc.* p. 257.

seine Uebereilung ihm den Zutritt verschlossen hatte. Trotz dieser derben Lehre konnte er sich doch nicht enthalten, eine sehr ausgebreitete und bittere Kritik des ganzen musikalischen Systems des Ritters von Gluck, in der er über Harmonie und Melodie, über Gesang und Begleitung, über Recitativ und Melopöe so ausschweifend sprach, dass des Tonsetzers Freunde zur Gegenkritik herausgefordert werden mussten, zu verfassen und der Oeffentlichkeit zu übergeben.

Nachdem er von dem schwachen Haupteindrucke der Oper gesprochen hat, sagt er: „Was die Einzelnheiten betrifft, so schien man mit dem Chore: „*Pourzuivons jusqu'au trépas*" — zufrieden zu seyn, eben so mit dem vorhergehenden Chor: „*Un seul guerrier! un seul! un seul!*" — in welchem der Tonsetzer diese Worte sehr glücklich benützt hat; das Geschrei der Verwunderung läuft von Mund zu Munde, bis zu jener Stelle, wo *Armida* vernimmt, dass ein einziger Krieger alle ihre Gefangenen befreit hat. Diese Idee ist genial, und eine Erfindung des Tonsetzers. Ein anderes Tonstück übertrifft jenes an Schönheit; es ist das des Hasses und seines Gefolges im dritten Akte: „*Plus on connoit l'amour et plus on déteste.*" — Nach der, einen furchtbaren Eindruck bewirkenden höllischen Beschwörung legt der Tonsetzer den Dämonen die Worte in den Mund, die der Dichter den Hass sagen lässt: „*Infortunée Armide! suis l'Amour qui te guide dans un abysse affreux*" — und die traurigen und widrigen Akkorde, die der lärmenden Raserei folgen, bilden eine glückliche Abwechslung und lassen *Armida's* Unstern schon in vorhinein ahnen und beklagen. Es ist ein wahrhaft dramatischer, dem Komponisten gehöriger Gedanke! —

„*Renaud's* und *Armidens* Duett in der ersten Scene des fünften Akts ist vom schönsten Charakter, voll Zärtlichkeit und Reiz; es gehört zu jener kleinen Zahl von Gesangstücken, die man hier und dort in Gluck's Werken wahrnimmt. (!) —

„*Renaud's* Monolog: „*Plus j'observe ces lieux*" — tritt, besonders durch seine Begleitung, siegreich hervor, und die Arien des vierten Akts haben etwas Angenehmes, ohne ausgezeichnet zu seyn: es sind Hirten, die da singen: aber diese Hirten

sind phantastische Wesen, und die Musik hat ein feenartiges Gepräge, anstatt hirtenmässig zu seyn. (!)

„In der Rolle der *Armida* hat man, ausser dem Duette, die Stelle beklatscht: „*Le perfide Renaud me fuit; tout perfide qu'il est, mon lâche coeur le suit.*“ — Die darin ertönenden Schmerzenslaute und die grossen, wohl angebrachten, haushälterisch verwendeten Hilfsmittel verleihen dem Recitativ einen Ausdruck, den es vor Gluck's Zeiten nie hatte. „Allein, fährt Laharpe in seiner Weisheit fort, „wenn diese Seufzer oft wiederkehren; wenn man sie, wie in der „*Iphigénie*“ und in der „*Alceste*,“ jeden Augenblick hört, selbst in den Arien, wo sie die Stelle der pathetischen und melodischen Gesangsphrasen, die in die Seele dringen, ohne das Ohr zu erschrecken, und solche Stellen einnehmen, wie man sie in den schönen Arien der Italiener und ihrer Nachahmer bewundert: dann fühlt man sich eher betäubt als bewegt; diese rohe Erschütterung der Sinne schadet der Bewegung der Seele; man gewahrt, dass der Verfasser nur allzu oft seinen Ausdruck im Lärmen, und alle seine Mittel im Geschrei zu suchen strebt. (!) Dieses eitle, der Natur entgegengesetzte Bestreben unterscheidet sich sehr von einer Kunst, die sich auf eine verschönerte Nachahmung gründet, und durch die Aehnlichkeit das Wohlgefallen wecken soll. Ich mag den Schrei eines leidenden Menschen nicht hören; ich erwarte von der Kunst des Tonschöpfers schmerzliche, aber keine unangenehmen Töne; ich will, dass diese, wenn sie mein Herz durchdringen, auch meinem Ohre schmeicheln, und dass der Reiz der Melodie sich mit dem, auf mich bewirkten Eindruck vermenge. Ich will ihre harmoniereichen Klagen in meinem Gedächtnisse von dannen tragen, damit sie noch lange in meinem Ohre wiederhallen und in mir die Sehnsucht zurücklassen, diesen Genuss nach Gefallen zu erneuern. Habe ich jedoch nichts anderes, als den Schrei der Verzweiflung, oder die Schreckensseufzer des Unglücks vernommen, so kann ich sie wohl sehr wahr, aber auch so wahr finden, dass ich sie nicht wieder hören mag.“ —

„Die Rolle der *Armida*,“ sagt Laharpe weiter, „ist fast von einem Ende zum andern ein eintöniges und ermüdendes Ge-

schrei. (!) Der Tonsetzer hat daraus eine *Medea**) gemacht, und vergessen, dass *Armida* nur eine Zauberin ist. Ausserdem ist dem Tonsetzer mit diesem Gedichte, das übrigens eine Fülle dramatischer Schönheiten enthält, ein schlechter Dienst erwiesen worden, weil dessen Gang der Musik keineswegs günstig ist. Dieses ewige Recitiren muss nothwendiger Weise wirkungslos bleiben. Ich berufe mich dabei auf alle glaubwürdigen Zuschauer, und Jene, die den bewunderungswürdigen Monolog: „*Enfin il est en ma puissance!*" — noch im Gedächtnisse haben. Diese, auch nur mittelmässig vorgetragene Stelle würde einen sehr lebhaften Eindruck machen: allein sie hat durchaus keinen mit Gluck's Musik bewirkt. (!) Wie widersinnig ist es daher, zwei Künste mit einander zu verbinden, deren Eine die Andere schwächt! Man erinnere sich noch des Traumes der *Armida*: „*Et par un charme inconcevable!*" — Man deklamire diese schönen Verse, und sie werden uns bezaubern, aber in der Oper „*Armide*" uns in Eis verwandeln. (!) — Betrachten wir in der ersten Scene *Armidens* erhabene Antwort, wo sie, nachdem man sie lange mit dem Ruhme und seinen Lorbeeren, welche die christlichen Krieger triumphirend davon trugen, unterhalten hat, bedeutungsvoll ausruft: „*Je ne triomphe pas du plus vaillant de Tous.*" — Man lasse eine gute Sängerin diese Verse vortragen und sie werden uns entzücken; allein in der Oper gesungen, werden sie sich von dem langen Klingklang des Gefolges der *Armida*, mit welchem sie doch einen auffallenden Gegensatz bilden sollten, durch nichts unterscheiden" (!) — u. s. w.

Und so geht es in Laharpe's Kritik fort. Der Tadel jagt in raschen Wettsprüngen dem Lobe so lange nach, bis alles Verdienstliche von Gluck's Arbeit abgestreift oder niedergekämpft ist. Konnte man eine solche Kühnheit ungestraft lassen? —

Unser aufgebrachter Tonsetzer verstummte nicht, gegen diese Ungerechtigkeit sich laut und bitter zu erheben; er begann damit, seinen neuen Aristarch mit ziemlicher Ge-

*) Das war gerade Gluck's Absicht, und zwar um des tragischen Interesses willen, wie wir weiter unten hören werden.

wandtheit zu verspotten; dann berief er sich auf die Hälfte der Gelehrten in Paris, welche die Fähigkeit des Empfindens besässen, und die Geheimnisse seiner Kunst zu enthüllen verständen. Er gab deutlich zu verstehen, dass es sich nun darum handle, den Ruhm der französischen Nation zu rächen, und den Ausländern zu beweisen, dass nicht alle Literaten Frankreichs so unwissend wären, wie Laharpe; er wandte sich endlich ganz besonders an den *Anonyme de Vaugirard* (Mr. Suard) mit folgender Ansprache: *)

„Da ich die Musik nicht bloss als eine, das Gehör ergötzende Kunst, sondern als Eines der grössten Mittel, das Herz zu rühren und die Leidenschaften zu erregen betrachte, und zufolge dieser Ansicht eine neue Methode annahm, habe ich mich mit der Scene beschäftigt, grosse und starke Eindrücke gesucht und vorzüglich dahin gearbeitet, dass alle Theile meiner Schöpfungen innigst unter einander verbunden seien.

„Da musste ich nun wahrnehmen, dass alle Sänger und Sängerinnen, ja selbst ein grosser Theil der Musiklehrer gegen mich aufstanden, alle wahrhaft geistvollen und gelehrten Männer Deutschlands und Italiens aber mich dafür durch Lobsprüche und andere Zeichen der Anerkennung schadlos hielten. In Frankreich ist es jedoch anders. Wenn hier Einige, der Wahrheit getreue Männer der Wissenschaft mir den Verlust der guten Meinung Anderer auch reichlich zu ersetzen suchen; so gibt es doch wieder sehr Viele, die sich gegen mich erklären.

„Diese Herren scheinen in der Beschäftigung, über fremdartige Gegenstände zu schreiben, sich sehr behaglich zu fühlen: denn wenn ich nach dem Beifall urtheile, den das Publikum meinen Schöpfungen zu spenden die Güte hat; so wird eben dieses Publikum sich um ihre Phrasen und Meinungen sehr wenig kümmern. Aber was denken Sie, mein Herr! von dem neuen Ausfalle, den Einer von diesen Herren, der Herr von Laharpe, sich gegen mich erlaubt hat? — Es ist ein unterhaltender Doktor, dieser Herr von Laharpe! — Er spricht von der Musik

*) S. *Mémoires pour servir etc. etc.* p. 280.

in einer Weise, dass die Chorknaben von ganz Europa die Achseln darüber zucken; er spricht nur: „Ich will — oder meine Lehre will es so!“—

„*Et pueri nasum Rhinocerotis habent!*“

„Werden Sie ihm, mein Herr! darüber nicht ein Wörtchen sagen? Sie, der Sie mich schon mit so grossem Vortheile vertheidigt haben? — Ach, ich bitte Sie! Wenn meine Musik Ihnen jemals einiges Vergnügen gewährt hat, versetzen Sie mich doch in die Lage, meinen Freunden in Deutschland und Italien beweisen zu können, dass es auch in Frankreich noch Gelehrte gebe, die, wenn sie über die Kunst sprechen, wenigstens wissen, was sie sprechen. Ich habe die Ehre u. s. w.

Der Ritter Gluck.“

Der wackere Anonyme entzog sich dem Vergnügen nicht, Gluck's Wünschen nachzukommen, und mit Herrn Laharpe zur Ehre der ihm wohlgefälligen deutschen Musik eine neue Lanze zu brechen. Er entfaltete in der Vertheidigung des deutschen Tonsetzers all jenen Geist, und jene Geschicklichkeit, die Jedermann nöthigte, seine Tiefe, seine lichtvolle Klarheit, seine logische Schärfe laut anzuerkennen, besonders, als er den Beweis führte, dass Laharpe sowohl in der Musik, als in der griechischen Sprache ganz unerfahren sei; auch konnte man ihm unmöglich grollen, wenn er dem ungeschlachten Gegner zu verstehen gab, dass etwas mehr Höflichkeit der Streitsache keinen Eintrag thue, noch dem Fortschritte des guten Geschmacks zum Schaden gereiche. Derlei Dinge waren Jedermann mundgerecht und eines sicheren allgemeinen Eindruckes gewiss. *)

*) Diese meisterhafte und umfassende Vertheidigungsschrift, die als Antwort auf Gluck's obigen Brief zuerst im „*Journal de Paris*“ vom 13. Oktober 1777 abgedruckt war, wolle der geehrte Leser in den schon oft citirten: *Mémoires pour servir etc. etc. p.* 283—303, oder in Siegmeyer's deutscher Uebersetzung dieser *Mémoires* S. 233—252 nachlesen.

Auch Gluck's „*Armida*,“ *) deren erste Vorstellungen gleichgiltig aufgenommen worden waren, gewann nach und nach einen immer günstigeren Boden, ja diese Oper behauptete sich noch spät an den Festtagen der königl. Akademie der Musik. Obgleich die Dichtung, wie gesagt, von allen Stoffen, die Gluck wählen mochte, seinem Fache am wenigsten zuzusagen schien: so kam man doch in Paris allgemein darin überein, dass der deutsche Tonsetzer in diesem Werke gar mancherlei Schwierigkeiten besiegt habe; dass die Chöre von grosser Schönheit, manche Gedanken neu, wenn auch nicht immer am gehörigen Orte, jedoch überhaupt se die gleichförmigste und gelehrteste Arbeit sei, die er für die Pariser Akademie geschaffen habe. Was bei der ersten Aufführung am lebhaftesten beklatscht worden war, nämlich das Ende des ersten Akts, wurde gerade jetzt am meisten bekrittelt. Der Chor, durch den der Tonsetzer die Erzählung des *Aronte* unterbrechen lässt, nämlich, dass ein einziger *(un seul)* Krieger alle ihre Gefangenen befreit habe, zeigte sich stets von wunderbarer Wirkung; Gluck hat das „*un seul*“ vom Hauptsatze getrennt, um daraus einen herrlichen Chor der Verwunderung zu bilden, und zwar so herrlich, dass *Armidens* Ausruf: „*Ah! c'est Renaud!*“ — der ohne Zweifel der Hauptmoment der Scene ist, nicht fürder beachtet wurde. Auch Laharpe hat diesen Tonsatz lobend hervorgehoben. Der folgende: „*Poursuivons jusqu'au trépas*“ — schliesst den Akt zwar in sehr glänzender Weise: allein man machte diesem Chore den Vorwurf, dass der Anfang desselben bloss die Unruhe einer geheimen Verschwörung ausdrücke, und dass dieser Ausdruck sich dem Gedanken des Dichters nicht ganz fügen wolle, zu geschweigen, dass es unnatürlich sei, vom Schrecken zur Verachtung, und von der höchsten Bewunderung zur glühendsten Rache einen so raschen Uebergang zu bilden.

*) S. *Grimm, Correspondance. T. IX. p.* 469.

Die Vorstellungen der „*Armida*“ wurden bloss Sonntags und Donnerstags durch die Zwischenspiele „*Pygmalion*,“ „*Devin de Village*“ und durch ein neues Hirtenspiel, „*Myrtil und Lycoris*“ von Desormery, unterbrochen.

Die italischen Schauspieler gaben am 17. Dezember eine Parodie der „*Armida*“ mit dem Titel: „*L'Opéra de Province.*“ — Sie war, wie die Parodie der „*Alceste*,“ das Werk einer Gesellschaft junger Leute voll Geist und Heiterkeit. Der Inhalt ist folgender: Ein junger Mann wurde nach Rheims geschickt, um daselbst seine strengen Prüfungen für die juridische Doktorswürde abzulegen. Aber des Bartholus und Cujacius überdrüssig, wirbt er sich bei einer Truppe an, welche die Oper aufführt. Sein Oheim und der Doktor, mit der Leitung seiner Studien beauftragt, kommen ihn aufzusuchen, wie *Ubalde* und der dänische Ritter den *Renaud* suchen; entreissen ihn den Verführungen der ersten Schauspielerin und sperren ihn ein. Dieser Gedanke schien zwar sehr geistreich; man hatte aber die Bemerkung gemacht, dass die Verfasser nicht alle jene Vortheile daraus gezogen haben, die sie hätten daraus ziehen können, wenn sie dem Stoffe weniger Fremdartiges beigemischt und sich damit begnügt haben würden, bloss eine Parodie der „*Armida*“ zu machen, anstatt eine Kritik der Oper.

So stand das Urtheil über Gluck's „*Armida*“ in Frankreichs Hauptstadt: wir werden aus dem Folgenden ersehen, wie ganz anders und würdiger sich dasselbe bei des Tonsetzers Landsleuten, wenn auch erst seit Reichardt, der den Norddeutschen über Gluck zuerst die Augen öffnete, festgestellt hat.

Den Stoff zur Oper „*Armida*“ hat der französische Dichter Quinault dem vielgefeierten romantischen Heldengedichte des Torquato Tasso „Das befreite Jerusalem“ — entnommen. Er ist im Wesentlichen folgender:

Zur Zeit der Kreuzzüge, als das abendländische Heer unter

den Befehlen des Gottfried von Bouillon vor den Mauern Jerusalems lag, versammelte der Fürst der Unterwelt seine Getreuen zur Berathung, wie man die Macht der Christen stürzen, und das Heer der Kreuzfahrer verderben wolle. Der verschmitzteste der Dämonen erhält den Auftrag, *Hidraot*, welcher König von Damascus und ein den Christen übelwollender Zauberer war, durch seine Einflüsterungen dahin zu vermögen, dass er seine Nichte *Armida*, auch eine Zauberin und zugleich die berühmteste Schönheit des Morgenlandes, in das Lager sende, um Gottfried's Ritter zu verführen.

Das Unternehmen gelingt. Mit Erzählung einer erdichteten Begebenheit und mit der Bitte, sie in ihr väterliches Reich, aus dem sie vertrieben worden sei, wieder einzusetzen, und durch die Anwendung jedes Zaubers ihrer Reize, bewegt sie wirklich die tapfersten Ritter im Lager, ihr zu folgen und für sie in Liebe zu entbrennen. Kaum sind sie in ihrer Gewalt, so werden sie überlistet, und gefesselt dem Könige von Aegypten zugesendet.

Auf dem Wege jedoch begegnet ihnen *Renaud*, der Achilles des deutschen Heeres, der eines Zweikampfes wegen aus dem Lager geflohen war. Dieser fällt mit Löwenmuth die geharnischten Begleiter der Gefangenen an, tödtet jene, und gibt diesen die Freiheit.

Aber die Herzenseroberin *Armida* sucht den tapfern Jüngling auf, um ihn zu verderben, und findet ihn schlafend auf einer Insel am Orontes. Während sie den Mordstahl auf ihn zückt, wird sie von dessen männlicher Schönheit plötzlich getroffen; der Dolch entsinkt ihrer Hand, und die heisseste Glut der Liebe durchströmt ihr Herz, obschon sie, die früher keinen Mann erkennen wollte, gegen das Erwachen dieser Leidenschaft vergeblich ankämpft. Sie ruft nun im jungfräulichen Zorne den Hass und sein Gefolge zu Hilfe, um sich jenem Liebesnetze zu entwinden, das der Anblick des schlafenden Feindes über ihr Haupt geworfen hat, allein das Schicksal ihres Geschlechtes hat sich an ihr bereits unerbittlich erfüllt.

Aber auch *Renaud* entbrennt in sie, und die beiden Liebenden werden von *Armidens* Dämonen nach einer bezauberten

Insel im fernen Ozean getragen, wo der Ritter in weichlicher Musse und sehnsuchtsvollem Schmachten mit der heiss Geliebten alle Wonnen gegenseitiger Liebe geniesst und in den Armen der holden Zauberin seines Heeres und Heldenruhmes vergisst.

Da indessen das Christenheer ohne *Renaud's* Arm vor Jerusalem nur fruchtlose Stürme wagt; so werden *Ubalde* und ein dänischer Ritter von *Gottfried* entsendet, um den Aufenthalt des Verbannten zu erforschen, ihn aus seiner Thatenlosigkeit zu reissen und zu seinem Heere zurückzuführen. Sie segeln in einem Wunderschiffe, das ein christlicher Magier ihnen zugleich mit einem diamantenen, zauberzerstörenden Schilde, einem goldenen Zepter von gleicher Wirkung und einem Schwerte für *Renaud* gegeben hatte, nach *Armidens* Insel, landen dort, werden selbst von den zauberischen Erscheinungen ihrer heimathlichen Geliebten in Versuchung geführt, überwinden jedoch diese und alle, die Insel beschützenden Ungeheuer und bewegen den in Liebe versunkenen *Renaud*, den Ort und seine Verführerin zu verlassen.

Dieser, in *Ubalde's* Zauberschilde sich entwaffnet und mit Blumengewinden geschmückt erblickend, entreisst sich beschämt den Empfindungen der Lust, entledigt sich des ihn entehrenden Schmuckes, rafft seine Waffen wieder auf, erweckt seinen Muth von Neuem und athmet wieder nichts als Kämpfe.

Die einsame und verlassene *Armida* glüht vor Hass und Rache; sie gebeut den Dämonen, ihren Zauberpalast zu zerstören, und — ein geflügelter Drachenwagen führt sie von dannen.

Doch Gluck's *Armida**) ist nicht die *Armida* des Tasso, was auch das Textbuch sagen mag. Sie ist wirklich weit eher eine Medea, eine stolze, unversöhnliche Zauberin, die von

*) S. Magazin des Auslands. Redigirt von J. Lehmann. Jahrg. 1843. S. 55. — und: Berlin'sche Musikal. Zeitung. Herausgeg. von Reichardt. Jahrg. 1805. No. 28 und 73. —

einer zürnenden Gottheit mit jener verzehrenden Leidenschaft geschlagen wurde, gegen die sie vergebens ankämpft. Sie spricht von ihrer Liebe wie von einem Fluche, und von dem Gegenstande derselben wie von einem Feinde. Sie versucht den widerhakigen, vergifteten Pfeil aus ihrer Brust zu ziehen, und ist von Wuth und Scham erfüllt über ihre schwachen, vergeblichen Anstrengungen. Sie beschwört Furien und Dämonen zu Hilfe; und als sie endlich *Renaud* durch ihre Zaubereien sich unterworfen hat, fühlt sie das Erniedrigende eines solchen Sieges, die Schmach einer solchen Liebe. „Er liebt mich" — ruft sie — „*Renaud* glüht für mich! O Flamme, die mich schmähet! Hohn, so geliebt zu seyn! Hier flieht nicht reine Liebe, sie folgt dem Machtgebot der Zauberin allein. Wie anders ist die Glut, die mich für ihn entbrannt! *Armida* unterlag, selbst in der Rache Feuer, schon den Mordstahl gezückt auf des Schlummernden Brust; des Jünglings Liebreiz allein, der durch Schönheit entzückt ohne magische Waffen, der der Kunst nie gebot, für ihn Liebe zu schaffen. Ach, seine Liebe gleicht der meinigen nicht!" —

Das sind die Zeichen, unter denen ihre Liebe triumphirt; das die Ahnungen, durch die ihr Triumph vergällt wird! — Die Idee ist durchaus hochtragisch, und weit eher griechisch, als italisch. Das Verhängniss schwebt beständig mit seinen dunklen Fittigen über den heitersten Scenen des Drama's; wir sehen überall seinen Schatten. In Tasso's *Armida* vergessen wir die Zauberin über dem Weibe; wir sehen sie hier sanft schmachtend, ihrer Liebe und ihrem Geliebten dahingegeben. Gluck's *Armida* ist stets furchtbar: furchtbar in ihrem Stolze, in ihrer Rache, ihrer Liebe, ihrer Verzweiflung. Diese *Armida* war für Gluck's Genius weit passender: denn sein Element ist ja das Grosse, Feierliche, Majestätische, Erhabene und Starke, so viel auch daneben einzelne Stücke von ausserordentlicher Zartheit und reizender Schönheit vorkommen.

Die Musik selbst ist meistens schöne Deklamation, und die Instrumentalbegleitung braust oft dahin, wie ein Bergstrom. In dieser Oper vereinigen sich Musik, Poesie, dramatische Kunst

und malerische Wirkung zum herrlichsten Ganzen. Die Musik verfolgt immer die Leidenschaften und den Affekt mit dem lebendigsten Ausdruck, und reisst den Zuhörer unwiderstehlich mit sich fort; da ist keine Leere, nichts Mattes, kein kaltes Recitativ, keine gekünstelte Arie; Alles ist Seelenausdruck, Gesang aus der Tiefe des Herzens, oder bald liebliche, bald schauerliche Schilderung. Wie stets ertönt die Musik bei den reizenden Scenen der Lustgefilde, wie schrecklich bei den furchtbaren Verwandlungen des Schauplatzes! Der Glanz, der dieser Oper noch durch die Abwechslung schöner, imposanter, von dem Dichter vorgezeichneter Dekorationen zuwächst, wird durch kunstreiche, mit der Handlung verwebte Ballete und Einzeltänze noch mehr erhöht.

Schon die feurige Ouverture *(C maj. C* Takt, *Moderato*, Streichquartett mit *Oboi*, *Cornu*, *Fagotto*, *Trombe* und *Timpani)* erhebt das Herz und bereitet uns auf den höchsten und edelsten Genuss vor. Ein kurzer Satz von 10 Takten leitet zur

Ersten Scene in die Tonart *F*. Diese Scene ist ein Duett zwischen *Armidens* vertrauten Frauen *Phenice* und *Sidonie*, die ihre Gebieterin durch die Vorstellung ihres, im Lager der Christen über die vornehmsten Ritter errungenen Sieges ihrer trüben Stimmung zu entreissen suchen. Es ist ein markirtes *Andante* in *F maj.* ⅔ Takt, vom Streichquartette begleitet: „*Dans un jour de triomphe.*“ — Der liebliche Satz geht gegen den Schluss in den *C* Takt über und wird endlich von *Armiden* aufgenommen, die sich beklagt, dass sie gerade des tapfersten unter den Rittern, nämlich des so eben vom Lager abwesenden *Renaud* nicht habhaft werden konnte. Sie erzählt dann einen Traum, der ihr eine unselige Zukunft in Aussicht stellt. Dieser markirte Gesang in *B maj. C* Takt, in abwechselnden Zeitmassen und Tonarten, mit Streichquartett und Oboe, beginnt mit dem Verse: „*Je ne triomphe pas du plus vaillant de tous Renaud.*“ — *Sidonie* beschliesst ihn mit Trostesworten.

In der zweiten Scene kommt *Hidraot* mit seinem Gefolge zu den Vorigen. Er sucht *Armiden* zu bereden, dass sie sich unter den Prinzen des Orients einen Gemahl wählen und

dem Reiche einen König schenken möge, da er selbst schon vom Alter niedergebeugt und dem Tode nicht mehr fern sei. Der Gesang besteht aus kurzen Recitativen mit alternirenden Sätzen zwischen ihm und *Armide'n*. *Hidraot* singt ein *Andante* in *A min.* $^3/_4$ Takt, vom Streichquartett und *Corni* begleitet: „*Je vois de près la mort qui me menace.*" — Diesem folgt *Armidens* Erwiderung, die von Hymens Fessel nichts wissen, sondern ihre Freiheit behalten will (in *A maj.*): „*La chaîne de l'Hymen m'étonne.*" — Weiters macht ihr *Hidraot* vorstellig, dass auch die Hölle sich für sie bewaffne, dass Könige ihre Kronen ihr zu Füssen legen, und dass es keine grössere Glückseligkeit gebe, als der Besitz eines liebenden Gemahls. (Arie in *Tempo giusto, C min.* $^3/_8$ Takt: „*Pour vous quand il vous plait, tout l'enfer est armé*" — mit Streichquartett und *Fagotti.*) *Armida* weist diese Zumuthungen zurück und äussert sich am Schlusse der Scene, dass sie keinen Mann ihrer würdig halte, und dass der tapfere *Renaud* der Einzige wäre, der ihre Treue verdienen könne. (Recitativ zwischen *Hidraot* und *Armida*, mit einem *Arioso.*) Beide Arien *Hidraot's* sind Muster origineller rhythmischer Kunst.

Das Volk von Damas bezeigt in der 3. Scene durch Gesang und Tanz seine hohe Freude wegen des von *Armide'n* in *Gottfried's* Lager errungenen Sieges. Dieser schöne Chor (*Andante* in *C maj.* $^2/_4$ Takt, mit Streichquartett, *Oboi*, *Clarinetti*, *Fagotti* und *Timpani*): „*Armide est encore plus aimable*" — geht nach Verschiedenen, von *Hidraot*, *Armide'n* und deren Frauen vorgetragenen Zwischensätzen in ein *Andante*, *B maj.* $^3/_4$ Takt mit den Worten: „*Que la douceur d'un triomphe est extrême*" —, begleitet vom Streichquartett, *Flauti*, *Oboe* und *Fagotti*, über. Die ganze Scene ist ein Lob- und Freudengesang auf *Armida*.

Dieser Triumph wird in der 4. Scene durch die Ankunft des *Aronte* unterbrochen, der die betrübende Nachricht bringt, dass die ihm anvertrauten gefangenen Ritter durch die unwiderstehliche Tapferkeit eines fränkischen Helden befreit worden seien. Hier findet man den effektvollen Chor: „*O ciel! ô disgrâce nouvelle!*" — mit dem berühmten: „*Un seul guerrier*" — und dem Chore: „*Poursuivons jusqu'au trépas*" — (*Allegro* in

B maj. ₵ Takt, mit Streichquartett, *Flauti*, *Oboi*, *Clarinetti* und *Corni*), womit der Akt schliesst.

Armida erscheint durchaus als ein Wesen höherer Art; mitten unter ihrem Gefolge bewahrt sie ihren heroischen Charakter, und ihre Gesänge werden von der edelsten Instrumentalmusik in bedeutsamen Rhythmen begleitet, während ihre Frauen liederartige Verse auf französische Liederweisen singen. So erhebt aus dem reizenden Gesange der Najaden ihre Deklamation sich dergestalt, dass man fast davor erschrickt.

Die 4. Scene des II. Akts eröffnet ein grosses begleitetes Recitativ zwischen *Renaud* und *Artémidore*, dem eine heroische Arie des Ersteren mit einem kurzen Zwischensatze des Letzteren folgt (*Maestoso* in *A maj.* ₵ Takt, mit Streichquartett und *Corni*). Die Scene behandelt frühere Vorgänge und enthält *Artémidore's* Warnung, *Armidens* Gegend zu fliehen. *Renaud's* Arie beginnt mit den Worten: „*Le repos me fut ravi, la seule gloire a pour moi des appas.*"

Mächtig ergreifend ist die Beschwörung in der 2. Scene dieses Aktes: „*Esprit de Haine et de Rage!*" — Sie ist ein Duett zwischen *Armida* und *Hidraot*, dem ein kurzes begleitetes Recitativ vorangeht (*Andante* in *E maj.* ₵ Takt, mit Streichquartett, *Oboe*, *Clarinetti*, *Fagotti* und *Violoncelli*). Die herrliche, musterhafte Orchesterbegleitung, die mit dem Thema stets wiederkehrenden Fagotte und Horner wirken im höchsten Grade furchtbar und unheilverkündend.

Nun aber folgt in der 3. Scene eine jener Schöpfungen von unvergleichlicher, reiner Schönheit, die das Gemüth unwiderstehlich gefangen nehmen, und mit vollkommener Befriedigung erfüllen. Man fühlt hier, der Genius könne sich nicht höher schwingen, und der unstillbaren Sehnsucht des Herzens nach Schönheit und Harmonie wird hier volles Genüge geleistet. Wir sehen nämlich *Renaud* in den Gärten jener verführerischen Insel der *Armida* wandeln, die Tasso in der 59. und 60. Stanze des XIV. Gesanges seines Epos so blühend beschreibt. Die begleitende, von der herrlichsten Fülle der Instrumentalmusik er-

hohte Symphonie ist von einer Anmuth, die sich mit Worten nicht schildern lässt:

„Plus j'observe ces lieux et plus je les admire,
Ce Fleuve coule lentement,
Et s'éloigne à regret d'un séjour si charmant.
Les plus aimables fleurs, et les plus doux zephyrs
Parfument l'air qu'on y respire.
Non, je ne puis quitter des Rivages si beaux,
Un son harmonieux se mêle aux bruits des eaux.
Les Oiseaux enchantés se taisent pour l'entendre
Des charmes du sommeil j'ay peine à me defendre.
Ce Gazon, cet ombrage frais,
Tout m'invite au repos sous ce feuillage épais!" —

Es darf uns nicht erst angedeutet werden, dass alle Reize der Natur *Renaud's* Sinne mit süsser Lockung gefangen nehmen, dass der Gesang der Vögel, das Murmeln der Bäche, die balsamische Luft, der Blumen Dufthauch, kurz alle berauschenden Wonnen des Frühlings ihn umfluthen; man hört dieses Alles; man hört den ganzen unaussprechlichen Zauber der Scene, und ehe noch der bisher unbeugsame Held die Lippen öffnet, fühlt man, dass er verloren ist. Das menschliche Herz vermag der Allgewalt dieser entzückenden Schönheit, wie Gluck's Musik sie malt, nicht zu widerstehen. Und als *Renaud* in Schlummer sinkt, ist uns sein unvermeidliches Schicksal eben so klar, wie das des erstarrten Wanderers, der im Polarschnee einschläft. Genug, diese Instrumentalmusik allein malt weit beredter, als Worte, weit lebendiger, als Tasso's Poesie, und bezaubernder, als all' das süsse verborgene Gift, das in *Armida's* Gärten die Lüfte aushauchen. Dieser wundervolle Gesang ist ein *Andante* in *D maj.* ₵ Takt, mit Streichquartett, *Flauti*, *Oboe*, *Clarinetti*, *Fagotti* und *Corno*. Bei vollendeter theatralischer Vorstellung ist dieser einfache Gesang von höchster Wirkung, er zieht, ohne alle Krauselei, in sich selbst sattungsreich, mit dem einfachen Gemurmel der sich durch die leichtesten Brechungen der Akkorde hinwindenden Violinbegleitung, die nie rastet, noch ruht, dahin, und schliesst sich auch in einzelnen Tönen so herrlich an die Empfindung an, dass bei diesen süssen Tönen dem Hörer

die Brust vor Wollust schwillt. In dem 45. und 46. Takte werden dieselben Brechungen zweimal wiederholt, anstatt dass sie sich in den vorhergehenden immer in verschiedener Weise brechen. Lässt sich wohl etwas Malerischeres denken, als die Stelle: „*Ce Fleuve coûle lentement, et s'éloigne à regret d'un séjour si charmant*"? — Wie bezeichnend ist dieses Festhalten der Wiederholung, und dieses Abstossen der accentuirten Noten! Ferner wie lieblich die chromatische Stelle bei: „*Qu'on y respire*"! — Wie schön die Modulation in die weiche Tonart der Arie, wo die Idee: „Er könne doch wohl diese Ufer verlassen müssen" — der Seele des Geniessenden sich dunkel aufdringt! — Wie charakteristisch dieses Aushalten der Stimme bei dem Schweigen der Vögel, und wie ansprechend das Heimliche in den tiefer unten gebrochenen Akkorden gegen den Begriffe des dichten, frischen Schattens (*sous ce feuillage épais - cet ombrage frais*)! —

Der in der 4. Scene folgende Chor mit den fernen *Echo's*, wo den schlafenden *Renaud* Najaden, Nymphen, Hirten und Hirtinnen umgaukeln, wird an Schönheit nur von der vorhergehenden Symphonie überragt. Dieser liebliche Chor, der das Glück der Jugend und der Liebe preist, ist ein pastorales *Allegro* in *G maj.* $^6_8$ Takt, vom Streichquartett, *Flauto*, *Oboe*, *Clarinetti*, *Fagotti* und *Corno* begleitet; er beginnt mit dem Verse: „*Aux temps heureux, où l'on sçait plaire*" — geht später in *C maj.* $\mathbf{C}$ Takt über, wechselt mit Tänzen in verschiedenen Tonarten und Zeitmassen und wird endlich von dem *Arioso* einer Najade geschlossen.

Sehr fein unterschied einst ein Verehrer Gluck's die Schlafscenen des *Renaud* in der Oper „*Armida*" nach Lully's und nach Gluck's Komposition. In jener, sagte er, schläft *Renaud* einen ruhigen Schlaf, in dieser träumt er auch lieblich. —

In der 5. Scene will *Armida* den schlummernden *Renaud* tödten. „*Enfin il est en ma puissance!*" — Dieser Gesang, zwischen Rachsucht und Zögern schwankend, ist ein herrlicher Monolog, der durch ein heroisches Vorspiel angekündigt, und durch alle Grade der Empfindungen, des grausamen Entschlusses, der

durch den Anblick des schönen Helden gehemmten Wuth, des Mitleids, der Schaam, der Bewunderung, der Liebe und der Hoffnung auf die Wirkung des Zaubers mit treffender, schauerlicher und hinreissender Wahrheit durchgeführt wird. Diese Scene, ein grosses begleitetes Recitativ mit darauf folgender Arie, *Andante* in *G maj.* C Takt, mit Streichquartett, *Oboe* und *Fagotti*, ist Eine der hervorragendsten der ganzen Oper, indem sie den Widerstreit der entgegengesetztesten Gefühle mit kräftigen Farben malt. Sie bildet einen reizenden Anfang der Leidenschaft, und gehört zu jenen meisterhaften Sätzen der Deklamation und des richtigen Auffassens der Dichtung, wodurch Gluck's Genius so siegreich glänzt.

Den III. Akt eröffnet ein Monolog *Armidens* über den Verlust ihrer Freiheit, ihren gebeugten Stolz und ihre Liebe: „*Ah si la liberté me doit être ravie*" — in überaus schöner Melodie (*Andante con espressione* in *G maj.* C Takt, mit Streichquartett). *Sidonie* und *Phénice* kommen in der 2. Scene und reden der Liebe und dem tapfern *Renaud* das Wort. Begleitetes Recitativ: „*Que ne peut point votre art!*" — beginnend mit einem *Allegro* in *C maj.* ⅔ Takt und dann übergehend in ein *Andante* ₵ Takt und endlich in ein *Moderato*, ₵ Takt in *F maj.* Alles vom Streichquartett begleitet, wozu im letzteren Zeitmasse noch *Clarinetti*, *Corni* und *Fagotti* treten. Der ganze Satz wird von *Armidens* Frauen öfters unterbrochen, so dass man diese Scene einen Trialog in musterhafter Deklamation nennen kann.

In der 3. Scene beschwört *Armida* den Hass mit seinem Gefolge herauf: „*Venez, venez, Haine implacable!*" — Es ist dies ein heroischer Gesang (*Moderato* in *F maj.* C Takt mit Streichquartett, *Bassons*, *Corni* und *Oboe*), welcher in die vortreffliche 4. Scene der Erscheinung des Hasses übergeht. Diese beschliesst den III. Akt. Als die von *Armida* heraufbeschworene, und dann wieder zurückgewiesene Furie zur Strafe den schwersten aller Flüche, den Fluch verschmähter Liebe, auf sie schleudert, wendet sich *Armida* mit bebender Stimme und fast verzweifelndem Herzen an den Gott der Liebe um Schutz gegen diesen Fluch. *Armidens* Gesang wird von der herrlichsten

Orchesterbegleitung getragen, deren künstlerischen Werth die darin höchst wirksam angebrachten Blechinstrumente noch mehr erhöhen. Eben so schön instrumentirt ist das kurze begleitete Recitativ und *Arioso* des Hasses, so wie der darauf folgenden mit charakteristischen Tänzen abwechselnden Chöre *(Allegro* in *A maj.* ₵ Takt und *D maj.* ₵ Takt mit Streichquartett, *Oboi, Clarinetti* und *Corni)*. Der erste Chor beginnt mit den Worten: „*Plus on connait l'Amour et plus on le déteste.*" — Vermittelst der in den beiden Violinen des Schlusssatzes: „*Ah ciel! quel terrible menace!*" — liegenden tremulirenden Figur scheinen die Schauer der eben entschwundenen Furien noch lange in *Armidens* Seele nachzubeben. Der Gesang ist von wundervollem Pathos; denn auch neben *Renaud* deklamirt und singt *Armida* im heroischen Tone, während des Ritters hingesunkene Kraft und zärtliche Ohnmacht in weichen, engen Tonfolgen und schmachtenden Melodien hinschleicht, bis überwältigende Liebe Beider Gesang, ja ihr ganzes Wesen in Eins verschmilzt.

Die 1. Scene des IV. Akts beginnt mit einem Duett des, den *Renaud* suchenden *Ubalde* und des dänischen Ritters; es wird öfters von Recitativen unterbrochen. Dieses Duett: „*Nous ne trouvons par tout que des gouffres ouverts*" — ist ein *Allegro (in C maj. C* Takt mit Streichquartett, *Fagotti, Oboe* und *Clarinetti)*, das später in ein *Andante* in *A maj.* ₵ Takt übergeht und mit einem Recitativ endet.

Die 2. Scene enthält *Lucindens Arioso* mit den Chören und Tänzen der Hirten. Sie ist demnach ein Pastoralsatz in *F maj.* ⁶/₈ Takt. Das erste *Arioso* und der erste Chor beginnen mit dem Verse: „*Voici la charmante retraite*" — und werden vom Streichquartett, *Oboe, Clarinetti, Corni, Flauto* und *Fagotto* begleitet. *Lucindens, Ubalde's* und des dänischen Ritters Gesänge wechseln dann mit andern Zeitmassen und Tonarten. Die Strophe der Ersteren: „*Enfin je vois l'amant*" — zeichnet sich durch schöne Deklamation und tiefes Eindringen in den Geist des Dichters aus.

Die 3. Scene enthält ein Recitativ zwischen den beiden Rittern; und die 4. Scene ein Duett zwischen *Ubalde* und

Melisse, dem ein Anderes zwischen den Rittern folgt. Ersteres beginnt mit dem Verse: „*D'où vient que vous détournez de ces eaux*" — in *F maj. C* Takt, mit wechselnden Zeitmassen und Tonarten, vom Streichquartett, *Clarinetti* und *Oboe* begleitet; das zweite: „*Fuyons les douceurs dangereuses*" — geht in *D maj. C* Takt. Beide Ritter entgehen durch die Zaubergaben des Magiers und durch ihre wechselseitigen Warnungen den süssen Lockungen der weiblichen Truggestalten.

Den Anfang des V. Akts bildet ein Duo zwischen *Renaud* und *Armide'n* in den Zaubergärten. Er hat seine Rüstung abgelegt und spricht mit Verachtung von seinem Ruhme. Diese ganze erste Scene ist mit hoher Kunst zu einem unnachahmlich schönen Ganzen verarbeitet. Dieser, mit untermengter Deklamation in verschiedenen Zeitmassen und Tonarten, als da sind: *D min. B, Es* und *C maj.* fortschreitende Satz, worin zugleich das Vorgefühl naher Trennung bezeichnet wird, beginnt mit *Renaud's* Ausrufe: „*Armide, vous m'allez quitter?*" *(D min.* mit Streichquartett, *Oboe* und *Fagotti.)* Hier findet man das berühmte Duett: „*Aimons nous!*" (in *C maj. C* Takt), das den Ausdruck der, Alles um sich vergessenden Liebe und Zärtlichkeit in sich schliesst. Bei diesem innigen Ineinanderfliessen beider Naturen am Ende der ganzen musterhaften Komposition, voll der bedeutendsten, charakteristischen Gegeneinanderstellungen, hat Gluck auch den gedehnten melismatischen Gesang auf dem letzten Worte der Verse:

„*Non, je perdrai plutôt le jour*
Que d'trahir ma flamme"

nicht verschmäht, so sehr er denselben sonst in der leidenschaftlichen Darstellung feind war. Und von welchem Ausdrucke ist er nicht hier, da er sonst nirgends vorkommt! —

Nun verlässt *Armida Renaud* und gebietet ihrem Gefolge, ihn in ihrer Abwesenheit zu unterhalten. Sie tanzen, aber was für einen Tanz! Die Musik ist eine *Chaconne* (in *C maj.* ³/₄ Takt, vom Streichquartett und der Oboe begleitet), die in einer französischen Oper nie fehlen durfte; ein zu seyn sollender Tanz der Dämonen der Vergnügungen, der uns jedoch weit eher an die

stattlichen Menuet-Tänzer des 18. Jahrhunderts erinnert. Gluck hatte, als er diese Musik schrieb, gewiss ganz andere Wesen und andere Bewegungen im Sinne.

Die 2. Scene enthält ein schönes Ballet mit reizenden Chören derselben Dämonen und anderer, in glücklich Liebende verwandelter Wesen, mit untermischten Solosätzen, als da sind „*Les plaisirs ont choisi pour azyle ce séjour*" — Chor in *B maj.* ₵ Takt. Darauf ein Tanz, *Andante* in derselben Tonart *C* Takt, nun wieder ein Chor mit Solos, ein ausdrucksvolles *Grazioso* in *F maj.* ⅔ Takt: „*C'est l'Amour qui retient dans ses chaînes*" — mit Streichquartett, *Flauti*, *Oboe*, *Clarinetti* und *Fagotti*; dann von Neuem Tänze und ein Chor mit Zwischensätzen in *G maj.* ⅔ Takt: „*Jeunes coeurs! tout vous est favorable*" — mit Streichquartett und *Flauti*, den *Renaud* mit einem *Arioso* schliesst. Dieser Gesang, mit welchem er den tanzenden und singenden Chor bis zu *Armidens* Rückkehr entlässt, ist voll melancholischer Schönheit und düsterer Ahnung; er gleicht dem ersten Aufseufzen des Windes vor einem beginnenden Sturme.

In der 3. Scene erscheinen *Ubalde* und der danische Ritter, um *Renaud* in Tönen kriegerischer Grösse an das Gefühl seiner Erniedrigung und an seine Pflicht zu mahnen. Es ist die berühmte Arie mit einem, nur 12 Takte langen Recitative: „*Notre général vous rappelle*" — (*Adagio* in *C maj.* ₵ Takt, von Trompetten und Pauken begleitet). Der unerwartete Eintritt dieser Instrumente ist höchst überraschend und ergreifend. Der Ruf der Trompette gleicht der Posaune des Engels, der Niemand zu widerstehen vermag.

In der 4. Scene kommt *Armida* hinzu und bricht, mittelst eines grossen Recitativs, in die heftigsten, leidenschaftlichsten Bitten, Beschwörungen und Vorwürfe aus. Diese Scene ist ein, von den anwesenden Personen in verschiedenen Zeitmassen und Tonarten ausgeführter Gesang. *Armida* beginnt mit dem Ausrufe: „*Renaud! ciel! ô mortelle peine!*" — vom Streichquartett und der Oboe begleitet. Auch in diesem vortrefflichen Deklamationsstücke hat der Tonsetzer den Dichter meisterlich aufgefasst. *Armidens* Recitativ: „*Non jamais de l'Amour tu n'as senti le*

charme" — gehört zu den Glanzpunkten der Oper, und: „*Tu m'entends soupirer, tu vois couler mes pleurs*" —, wo die Oboe in abgebrochenen Sätzen, gleichsam die Singstimme verfolgend, eintritt; wie nicht minder die Stelle: „*Mais après mon trépas*" — wo noch die *Fagotti* hinzukommen, erreicht die Wirkung des Schmerzes und der Klage den höchsten Grad.

Schon wird *Renaud* von ihrer Verzweiflung gerührt: aber eine neue kräftige Mahnung seiner Gefährten dringt auf ihn ein. Man fühlt, er muss hinweg und — er geht.

Eben so herrlich ist *Armidens* Schlussrecitativ: „*Le perfide Renaud me fuit*" — in der letzten Scene, die zu den hervorragendsten der Oper gehört, und in der die ganze Wuth gereizter Leidenschaft und getäuschter Hoffnungen rege wird, und endlich in das Gefühl und den Ruf nach Rache übergeht. Hier ist wahrer tragischer, ungekünstelter Ausdruck und leidenschaftliche Erhabenheit! *Armida* weiht sich den unterirdischen Mächten und enteilt auf einem Drachenwagen durch die Lüfte. Nur mit dem personifizirten Hasse kommt sie einen Augenblick in gleichen wilden, heroischen Kampf, und so muss sie denn auch am Ende ausrufen:

„*Que n'ai-je cru la Haine et la Vengeance!*
Que n'ai-je suivi leurs transports!"

Ein schöner kräftiger Instrumentalsatz, wo die Trompetten und Pauken höchst wirksam eintreten, bildet den Schluss des gesammten Meisterwerkes.

Nirgends ist Gluck in seiner dramatischen Musik mehr Dichter und Schauspieler, als in der Rolle der *Armida*. Eine Sängerin von Verstand und Gefühl kann an seiner Behandlung dieser Rolle, in jeder Periode, in jedem Takte des Recitativs und des Gesanges, an jedem Zwischenspiele, jeder Begleitung des Orchesters genau abnehmen, wie sie die Rolle zu spielen habe, und sie kann die vorgezeichneten Schranken nicht überspringen, ohne dem Widersinne zu verfallen. Selbst in der ängst-

lichen Duettscene, wo sie für die Treue des Gefangenen zu fürchten beginnt, darf der Stolz nicht aus ihrem Wesen weichen, wenn auch *Renaud* immer mehr in die zärtlichste Hingebung versinkt. Die Führung und Behauptung dieses Gegensatzes in den beiden Charakteren und die Kunst, mit der Gluck seine Aufgabe in Anwendung aller musikalischen Kunstmittel gelost hat, ist vielleicht das Höchste in seiner Art, und muss auf der Seele der Schauspieler unmittelbar wirken, sobald sie es nur recht beachten; und so wirken diese dann auch wieder ganz sicher damit auf ihre Zuhörer, und setzen diese durch die endliche Verschmelzung der Empfindungen Beider in dem letzten wunderschönen Gesange, der die Scene zweistimmig beschliesst, in Entzücken.

Nicht allein die Schönheiten des Gedichts hat also der grosse Künstler ganz benutzt; auch aus den schwachen Seiten desselben hat er Veranlassung zu neuem Zauber zu schöpfen gewusst. Der ganze IV. Akt, der nur aus dem wiederholten Spiele mit den beiden getäuschten Rittern besteht, und welche gute französische Kritiker, besonders Boileau, nicht mit Unrecht getadelt und eine Komödienscene genannt haben, hat Gluck angewendet, um sie mit den lieblichsten, zaubervollsten Gesängen und Tänzen zu verbinden, die je auf irgend einem Theater die Zuhörer bezaubern konnten. Welch' unaussprechliche Lieblichkeit liegt nicht in den Melodien der Verse:

„*Voici la charmante retraite*
De la félicité parfaite;
Voici l'heureux séjour
Des jeux et de l'Amour!"

Welchen Zauber athmet nicht die ganze einfache Melodie mit der noch einfacheren harmonischen Begleitung zu den Versen: „*Jamais dans ces beaux lieux notre attente est vaine!*" *etc.* So ist auch die Orchesterbegleitung in *Renaud's* Monolog: „*Plus j'observe ces lieux*" *etc.* das lieblichste, süsseste Tongemälde, das die Instrumentalmusik nur immer darstellen kann. Es scheint, als wenn Gluck in dieser schmelzendsten aller Melodien, die seine gefühlvolle Seele jemals ausgehaucht hat, darauf bedacht

gewesen wäre, Laharpe's und Marmontel's dreiste Beschuldigungen, die ihm das Vermögen zum *Cantabile* absprechen, durch die That selbst auf das bündigste zu widerlegen. Es liesse sich ein Commentar über sie schreiben, wenn man alle ihre Schönheiten entwickeln wollte. Und hätte Gluck auch nur diese Begleitung und nur jene kleinen Gesänge und Tänze der Nymphen und Lufterscheinungen in Musik gesetzt, so wäre schon die von seinen Gegnern so oft ausgesprochene abgeschmackte Behauptung: „Gluck habe keinen Gesang, keine Süssigkeit in seinen Melodien" — in ihr Nichts zerfallen.

Bei Gelegenheit der Aufführung der Oper „*Armida*" erschienen im Novemberhefte des *Journal de Paris* vom Jahre 1777 folgende Verse eines Mannes, der (wie er sich ausdrückt) in der Musik und Poesie eben so unwissend, aber zugleich für dieselben eben so empfänglich ist, wie drei Viertheile der Welt:

„Allemand ou Français, qu'importe qui m'éclaire!
Je vois, en fait de goût, neutre sur le pays.
Iphigénie, Orphée, Alceste, oui tu me plaire
A Gluck effrontément j'ose donner le prix.
Laissez mourir l'Armide; Armide, Armide même
Renferme des beautés, et d'un ordre suprême!
Pour l'ancien genre enfin bataille qui voudra;
A Jacques, Pierre ou Paul que la palme demeure;
Messieurs de Vaugirard, La Harpe et cetera,
On pour, ou contre Armide écrivez: moi, j'y pleure."

Im Jahre 1805 wurde Gluck's „*Armida*" zum ersten Male in Berlin aufgeführt.*) — Der grosse Erfolg, den diese Oper hatte, schlug die italische Oper fast ganz darnieder. Der verfehlte Versuch, des grossen Mannes „*Alceste*" ein Jahr zuvor von Italienern singen zu lassen, diente nur dazu, diesen Erfolg der „*Armida*" in noch glänzenderem Lichte erscheinen zu lassen.

*) S. Schneider's Geschichte der Oper in Berlin. Berlin, 1811. 8. Seite 366.

Der für Gluck'sche Musik unermüdlich wirkende Weber hatte das Werk auch auf das sorgfältigste einstudirt, und Iffland keine Kosten gespart, um gegen die Ausstattung der italischen Oper nicht zurückzustehen. So war das Ziel denn erreicht, der Kampf mit den Italienern ausgekämpft, und Gluck's Manen ein neues Sühnopfer gebracht.

1778.

Aber auch Piccini war bei seinem Debut in Frankreich nicht auf Rosen gebettet. Von allen den goldenen Bergen, die man ihm in Aussicht gestellt hatte, fand er bei seiner Ankunft in Paris, ausser den empfangenen Huldigungen, so viel als — Nichts. Der Marquis von Caracciolo, bei dem er abgestiegen war, hatte ihn zwar mit der grössten Freundlichkeit empfangen, aber die Kleinheit seines Hauses vorschützend, um ihn ferner bewirthen zu können, liess er ihn schon nach einigen Tagen in ein *Hôtel garni* bringen, das er für Piccini nächst dem Palais Royal gemiethet hatte. Der Tonsetzer verliess dieses jedoch schon nach einem Monate, und liess sich in der Strasse Saint-Honoré, wo damals Marmontel wohnte, auf seine Kosten eine kleine Wohnung herstellen und einrichten.

Noch ehe Piccini sich niederlassen konnte, rüstete er sich zur Arbeit. Vor Allem musste ein grosses Werk abgethan werden: denn er verstand kein Wort französisch. Marmontel übernahm es, ihn darin zu unterrichten. Obschon im Alter vorgerückt, und seit langer Zeit gewohnt, die Morgenstunden literarischen Bestrebungen zu widmen, ging er doch jeden Morgen zu Piccini, mit dem er sich durch zwei oder drei Stunden einschloss. „*Roland*" war es, den man ausgewählt hatte, um zuerst in Musik gesetzt zu werden. Der Dichter fing damit an, ihm einen Auftritt zu erklären, darauf bezeichnete er die Quantitäten aller Wörter, durch die üblichen prosodischen Zeichen der langen und kurzen Sylben; nun setzte Piccini dasjenige in Musik, was der Gegenstand der Lection gewesen war. Am

nächsten Tage sang der Tonsetzer dem Dichter vor, was er geschaffen hatte, der aber nichts weiter beurtheilen konnte, als was die Sprache und die Prosodie betraf. So hatten Beide die Standhaftigkeit durch ein Jahr fortzufahren. Man hätte glauben sollen, dass nach so vieler Mühe der Augenblick, in welchem die Partitur vollendet war, für den Tonsetzer ein freudiger hätte seyn sollen: allein er war im Gegentheile für Piccini eine Zeit voll der grössten Qualen. Um dieses zu begreifen darf man sich nur an den damaligen Zustand der Musik und an alles dasjenige erinnern, was seiner Ankunft in Frankreich vorhergegangen war.*) Endlich war die Oper „*Roland*" vollendet und zur Aufführung vorbereitet; nun sammelten sich erst die wahren Gewitterwolken über seinem Haupte: denn nie hat es eine Oper gegeben,**) deren Proben beschwerlicher, stürmischer und lärmender gewesen wären. Kaum hatten diese begonnen, rüsteten sich schon die Partheien zum Kampfe. Die Sänger und das Orchester, beide der neuen Musikgattung gleich fremd, immerwährend das Mass verlierend, verfielen bald in ein betäubendes Geräusch, bald in ein schwerfälliges und schleppendes Geleier. Man wusste nicht, wem man sein Ohr leihen, oder seine Aufmerksamkeit widmen sollte; und während sich der Ritter Gluck die grösste Mühe gab, um durch seine Geschicklichkeit als Oberleiter und durch sein Ansehen die dissonirende Maschine wieder in die rechte Stimmung zu versetzen, weilte sein Mitkämpfer und Nebenbuhler angstvoll in einem Winkel des Musentempels, und verzweifelte im Stillen an jedem günstigen Erfolge. Marmontel verkam fast vor Schmerz; er drängte und quälte seinen Freund Piccini, nicht so an sich selbst irre zu werden: „So zeigen Sie ihnen doch den wahren Gang dieser Arie! Sie sehen ja, dass sie bereits eine Ahnung davon haben." — Piccini erhob sein Auge zum Himmel und antwortete leise: „*Ah! tutto va male, tutto!*"

*) S. *Ginguené, Notice sur N. Piccini. Paris, An IX.*

**) S. *Grimm, Correspondance T. IX. p. 490* und *T. X. p. 23. 25* und *Ginguené, Vie de Piccini etc.* —

Man sieht aus dem Vorhergehenden, dass selbst Gluck Alles that, um die Oper seines Kunstgenossen zu einer gelungenen Darstellung zu bringen. Beide berühmten Nebenbuhler konnten keine Feinde seyn, und Piccini's sanfterer Charakter machte eine Vereinigung zwischen Beiden leicht. Die Kunst würde ohne Zweifel gar Vieles dabei gewonnen haben, wenn die armseligen Zwietrachten der Partheigänger die Ergötzungen einer so friedlichen und zaubervollen Kunst, wie die Tonkunst ist, nicht immer in so trauriger Weise gestört hätten. Man schrie, man beschimpfte und verabscheute sich, Alles um der Noten willen; ja man verwickelte die Frage immer mehr, und schrie um so lauter, als man dahin gekommen war, sich gar nicht mehr zu verstehen. —

Diess war noch nicht Alles. Auch in den inneren Räumen des Tempels der Kunst herrschte ein Unfriede, der dem italischen Tonsetzer neue Angst und neuen Schrecken bereitete.

Als man eines Tages sich vorgenommen hatte, die Proben auch mit den Ersatzmännern *(Doubles)* vorzunehmen, entbrannte Marmontel's Zorn in all seiner Heftigkeit; er gab in harter Weise die Erklärung ab, dass er die Aufführung der Oper seines Freundes durch Ersatzmänner nicht dulden würde; und auf der Bühne selbst entriss er die Rolle den Händen eines jungen Mannes, der Legros ersetzen sollte. Dieser Ausfall empörte die gesammte Ersatzmannschaft *(Doublure)* der *Opéra* dergestalt, dass es zu Beleidigungen, ja, zu Drohungen kam.

Demoiselle Bourgeois erlaubte sich, Herrn Marmontel zu sagen, dass es einem Manne, der ohnehin nur „der Ersatzmann" Quinault's wäre, gar nicht gezieme, die Ersatzmänner der *Opéra* so zu behandeln, u. s. w. Ja, man versicherte ein Chorist hätte die Unverschämtheit so weit getrieben, zu sagen, dass er zwar nicht die Ehre habe, ein Ersatzmann zu seyn, aber dass, wenn Herr Marmontel in diesem Tone zu ihm gesprochen hätte, er ihn am Thore der *Opéra* erwartet haben würde, um ihm hundert Stockstreiche zu geben! —

Nach allen diesen Vorgängen hielt Piccini seinen Fall für

unausweichlich. Diess beweist folgendes kurze Schreiben, das er am Tage der letzten Probe an Ginguené sendete:

„Ich fühle, dass mein Schicksal entschieden ist. Mir bleibt keine andere Wahl, als dem Entschlusse zu folgen, den ich in meinem Kopfe trage; und der Teufel soll mich nicht davon abhalten, am andern Tage schon nach Neapel zurückzukehren. Ich danke Ihnen herzlich für jede Theilnahme, die Sie hinsichtlich meiner Erfolge gütigst nehmen mochten, und ich bin Ihnen dafür durch mein ganzes Leben verpflichtet. Allein es ist ohne Nutzen, mein theurer Freund! dass Sie sich noch weiter darüber ärgern, und mit so vielen Feinden einen Kampf aufnehmen wollen. Diese werden siegen, und wir unterliegen. Ich bitte, beruhigen Sie sich! Ich bin ruhig genug, aber auch meines schauerlichen Falles gewiss. Ich umarme Sie von ganzem Herzen." —

Als er am Tage der Vorstellung in's Theater gehen wollte, mochte ihn seine Familie nicht dahin begleiten, und wandte Alles an, auch ihn zurückzuhalten: denn unrichtige und übertriebene Berichte hatten sie in die höchste Unruhe versetzt. Seine Frau und seine Diener schwammen in Thränen. Seine Freunde vermochten sie nicht zu trösten. Er allein war ruhig, inmitten der allgemeinen Trostlosigkeit. Als er ging, verdoppelten sich die Thränen und Seufzer, als ob er zum Tode ginge. Er aber tröstete sie und sagte: „Meine Kinder, bedenkt doch, dass wir nicht unter Barbaren leben; wir sind ja bei dem gebildetsten und höflichsten Volke von Europa! Wenn sie mich nicht als Musiker wollen, so werden sie doch den Menschen und Ausländer in mir achten. Lebt wohl! Sammelt euch und hegt gute Hoffnungen. Ich gehe ruhig, und werde eben so wiederkehren, was auch der Erfolg seyn möge." —

Endlich, nach langem Harren, Dulden und Bitten gelangte man denn doch zur Aufführung der Oper, und zwar zu einer so gelungenen, dass diese, trotz aller Umtriebe sowohl der neuen, als der alten Musik, mit grossem Antheil aufgenommen wurde.

Die Parthei der Gluckisten blieb fest bei ihrer Behauptung stehen, dass Piccini's Oper nichts Anderes, als eine

schöne Konzertmusik sei; dass sie zwar dem Ohre schmeichle, das Gemüth aber nicht berühre; dass sie wohl geschaffen sei, um zu gefallen, aber niemals jenen Enthusiasmus, jenes trunkene Entzücken erwecken werde, das die erhabenen Melodien der „*Alceste*" und des „*Orphée*" bei ihnen hervorgerufen haben. Die schwachen, jedoch ehrwürdigen Ueberreste der Parthei, die dem Ruhme der alten Oper als Stütze diente, gab, während sie die tempelräuberische Rechte verwünschten, die sich an Quinault's Meisterwerk gewagt hatte, treuherzig zu, dass in der Musik zu „*Roland*" wohl sehr hübsche Sachen wären, aber diese Schönheiten einer untergeordneten Musik hielten sie der Erhabenheit einer Oper nicht würdig. Das Werk entspreche der Vorstellung nicht, die sie sich von der Grösse dieses Schauspiels gemacht haben, es berühre die Ohren der Franzosen in ganz ungewohnter Weise; sie glauben sich weit eher auf das Brettergerüst eines Marktplatzes, oder auf das Theater der *Comédie Italienne* versetzt. Die Kunstfreunde, welche die grösste Unpartheilichkeit mit den gründlichsten Kenntnissen zu vereinigen schienen, kamen darin überein, dass man in der *Oper* noch niemals einen gleichförmigeren, angenehmeren, schöneren Gesang gehört habe; aber sie waren zugleich der Ansicht, dass die Gefälligkeit, mit der Piccini so gern allen Meinungen nachkommen und allen Rathschlägen gehorchen wollte, deren er in einem Lande zu bedürfen glaubte, dessen Sprache und Geschmack ihm noch unbekannt waren, ihm nicht erlaubt habe, sich zur Höhe seines Genius zu erheben; seine Fittige wären dadurch gelähmt, und die Hälfte seines Schwunges ihm genommen worden. Er habe zwar viel Verdienstliches geleistet, indem er nicht anders konnte: allein diese Tonschöpfung enthalte nichts Eigenthümliches, nichts Neues, ja, es seien darin nicht einmal jene dramatischen Wirkungen zu finden, deren das Werk empfänglich wäre. Sie mussten selbst eingestehen, dass die Wahl der Dichtung keine glückliche gewesen. Die Oper „*Roland*" böte nur eine sehr schöne Scene, nämlich den Gegensatz der Wuth dieses berühmten Kämpen mit der ruhigen und harmlosen Freude der Hirten, welche Zeugen der Liebe zwischen

Angelica und *Médor* sind. Alles Uebrige enthalte nichts Anziehendes, nichts Theatralisches. Man erinherte sich auch, was Ludwig XIV., als er das Stück zum ersten Male sah, trotz seiner Vorliebe für Quinault, sagte: „Dieser *Roland* ist nichts, als ein alter Narr, *Angelica* eine Grisette und *Médor* ein verächtlicher Kerl.“ —

Die Levasseur gab die Rolle der *Angelica* mit vielem Verstande; aber ihre nur wenig biegsame Stimme schmiegte sich Piccini's Musik nicht so an, wie jener des Ritters von Gluck. Larrivée hatte sich in der Rolle des *Roland* selbst übertroffen, besonders in dem schönen Monolog des III. Akts: „*Ah! j'attendrai long-temps, la nuit est loin encore*“ — sie brachte daher die meiste Wirkung hervor.

Der französische Dichter Dorat*) theilt uns aus den Briefen eines Irländers an ihn eine Unterhaltung mit, die dieser bei der ersten Vorstellung des „*Roland*“ in der Oper hatte, und welche einen interessanten Blick auf die damalige musikalische Partheiwuth wirft:

„Ich war des grossen Andranges halber sehr zeitlich in die Oper gekommen, und liess mich in dem Mittelraume nieder, um das Schauspiel desto besser geniessen zu können. Mit jedem Augenblicke sah ich neue Gesichter, die Einen voll Heiterkeit, die Andern voll Unruhe, sich hastig vordrängend. Gross genug, wie ich bin, hatte es den Anschein, als befehligte ich alle die kleinen Fahrzeuge, die sich in einem Wirbel um mich drängten. Doch inmitten dieser Menge mit meinen Gedanken allein, liess ich dieselben in meinem Kopfe kreisen, und achtete nicht auf die lärmenden und verschwimmenden Laute, welche so eben anfingen um mich her wiederzuhallen. Ich athmete noch ziemlich frei, als ich einen kleinen Mann, ganz erhitzt und aufgeregt, Fluth und Ebbe mit sich bringend, mit schriller Stimme und zwinkerndem Auge, von runder Figur und wüthigem Aussehen, von Platz zu Platz, von Getöse zu Getöse, sich in meine Nähe

*) Siehe dessen *Coup-d'oeil sur la littérature*. A Neuchatel 1780. I Partie. p. 211—216.

wälzen und seine Anhänger mitziehen sah. Ich weiss nicht, durch welchen Zufall er sich plötzlich ganz allein befand, obwohl man im Gedränge seiner Nachbarschaft schier erstickten wollte. Im Augenblicke ward es stille und er rüstete sich zu reden. „„Wahrhaftig, meine Herren!““ begann er, „„das wird, wie ich glaube, schön ausfallen. Was sagen Sie zu jenem Original, welches darüber nachdenken will, was der Gesang in der Musik soll! — Gesang! Gesang für französische Ohren! Das ist zu beleidigend; hier muss Gerechtigkeit geübt werden.““ — Er sprach noch weiter, und ich wette, ohne die Bedeutung der angewandten Ausdrücke zu kennen; er sprach von Melopöe, vom Anapest, vom Jungfrauenchor, von der Abrundung der Arien, von dem Reichthume in den Motiven. Er stampfte, spuckte, nieste und schneuzte sich, und alle Welt sagte, dass er Recht habe.

„„Dieser kleine Italiener,““ fuhr er fort, „„will gegen Gluck kämpfen, der, Gott sei's gedankt, von der Natur den Ausdruck der Leidenschaften erhalten hat, — gegen Gluck, der seine Weisen verknüpft, seine Wirkungen abstuft, das Orchester mit allen Wellenwindungen der Harmonie füllt, — gegen einen Genius, wie noch keiner aufstand; mit einem Wort, gegen einen Mann, der mich bezaubert — mich!““

„Dieses sinnlose, jedoch mit Nachdruck vorgebrachte Geschwätz fing nach gerade an mir lästig zu werden; ich neigte den Kopf, um meinen Mann zu sehen, und erblickte ihn, wie er sich gebärdete, wie er keuchte, sich aufregte und tropfenweise schwitzte, trotz der Aufmerksamkeit, die man hatte, ihn nicht zu belästigen, aus purer Achtung für seine Beredsamkeit.

„Ich begab mich nach meinem Platz, konnte mich aber dabei eines mitleidigen Lächelns nicht erwehren, das ihn traf und um das Bischen Verstand vollends brachte, das er noch besass.

„Von dem Augenblick an bemerkte ich, wie er sich aufrichtete, vor Ungeduld knirschte, mich zu sprechen suchte, sich wieder zurückhielt, dann neu erhob, um mich zu sehen und gesehen zu werden. Ich blieb unbeweglich wie ein Stein. End-

lich wurde er von seiner Albernheit oder Neugier besiegt, und brach das Schweigen, indem er mich beim Arme fasste: „Mein Herr, ein Gluckist, so viel ich sehe?“ — „Wer spricht mit mir?“ entgegnete ich. — „Ich, mein Herr, ich, der Sie fragt,“ antwortete er, „der wissen möchte, ob Sie Gluckist oder Piccinist sind?“ — „Weder das Eine, noch das Andere!“ — „Aber man muss doch auf der Welt Etwas seyn?“ — „Wie, mein Herr? ist man denn auf der Welt nichts, wenn man nicht wenigstens Gluckist oder Piccinist ist?“ — „Wahrhaftig, mein Herr, um Ihnen die Wahrheit zu sagen, ausser diesem sehe ich nicht ab, was man noch seyn könnte.“ — „So urtheilen Sie?“ — „Nun von etwas Anderem! Woher kommen Sie?“ — „Aus China.“ — „Das scheint mir so, denn ich bemerke, dass man in China urtheilt; hier spricht man sich aus, ohne zu urtheilen.“ — „Wirklich?“ — „Das heisst, mein Herr, Sie bewundern nicht den Ritter Gluck?“ — „Zum mindesten werde ich ihn nicht so bewundern, wie Sie, dafür achte ich ihn allzusehr. Meines Dafürhaltens braucht man Zeit, die Menschen zu würdigen; und darum habe ich ihn ganz so aufgefasst, wie ich musste.“ — „Und das Ergebniss Ihrer Betrachtungen?“ — „Das Ergebniss, mein Herr? dass Gluck ein Musiker ersten Ranges ist, der Einzige vielleicht in grossartigen Effekten, stark, leidenschaftlich, ansprechend mit eben so viel Wärme als Nachdruck, der die Seele mit einem Schrei des Schmerzes zerreisst, der selbst in seiner Instrumentalbegleitung erhaben ist, der die Automaten Eurer Chöre mit dem Hauche seines Genius belebt, mit einem Worte, geschaffen ist, um eine Revolution in der Musik zu bewirken; nur dass er dann und wann ein Bischen lärmt und den Zauber der Melodie ein wenig vernachlässigt.“ — „Gut! — Ja! da haben wir's! Sie sind ein Piccinist, wie ich es errathen habe.“ — „Warum glauben Sie, dass ich mich zu Piccini hinneige? Ich kenne nicht eine Note.“ — „Thut nichts! Sie finden einen Fehler an Gluck — es ist klar, dass Sie sein geschworner Feind sind.“ — „Ich bin weder sein Feind, noch sein Freund.“ — „Also, Sie sind für den Gesang, Sie haben es gesagt, Sie haben sich selber verrathen; da können Sie nicht

mehr zurück. Wohlan, mein Herr! Sie werden jetzt die Güte haben, eine Parthei zu ergreifen! Wollen Sie den „*Roland*" auspfeifen?" — „Nein, Herr!" — „Werden Sie ihn beklatschen?" — „Nein, Herr!" — „Was? Sie werden weder pfeifen noch klatschen?" — „Richtig!" — „Haben Sie denn keine Seele im Leibe? — Was wollen Sie denn thun?" — „Ich werde zuhören!" — „„Meine Herren!"" (damit wandte er sich an sein Publikum) „„„Sie begreifen, der Herr droht uns mit seiner Neutralität — da wird es nothwendig seyn, die Wache zu holen!""" —

„Und in der That, die Geister fingen an sich zu erhitzen; da erhob sich glücklicher Weise der Vorhang. Eine Strömung trug mich von meinem Manne fort: aber ich hielt Wort, ich hörte zu, und konnte mir eher kein gründliches Urtheil bilden, bevor ich nicht zwanzig Vorstellungen beigewohnt hatte." —

Die Gräfin von Genlis hatte Recht, wenn sie die Mehrzahl der Gluckisten eben so verspottete, wie die Piccinisten, und eben so Recht hatte Ginguené mit der Behauptung, dass die Enthusiasten unserem Gluck durch ihre übertriebenen Lobsprüche mehr schadeten, als nützten.

Diese Oper behauptete sich auf dem Theater der königl. Akademie ziemlich lange. Wenn Dem. Laguerre, die später anstatt der Levasseur in der Rolle der *Angelica* auftrat, in ihrem Spiele weniger Anmuth entfaltete, so besass sie dafür eine sanftere und biegsamere Stimme und erfasste mit mehr Genauigkeit sowohl den Ausdruck als den Geschmack des italischen Ge-

---

Grimm erhebt diese Musik zu den Sternen; wenn man aber weiss, dass auch er feurig der italischen Schule anhing, und also zu denen gehörte, die, wie er es selbst bekennt, in der Oper vorzugsweise das Vergnügen des Ohres und des Auges suchen, alle anderen Erregungen aber dem recitirenden Trauerspiel überlassen: so kann man auf das Schwankende seines Urtheils hinsichtlich der Gluck'schen Schöpfungen leicht

schliessen, wie man es in diesen Blättern bei den Grimm'schen Berichterstattungen öfters wahrnehmen wird.

Am 19. März gab man auf dem nämlichen Theater eine Parodie der Oper „*Roland*" in drei Akten und in Vaudevilles mit dem Titel: „*La Rage d'Amour*," welche kein besseres Loos hatte noch verdiente, als alle ihrer Gattung.

In eben diesem Jahre*) erfuhr die Oberleitung der königl. Akademie der Musik eine neue Umwälzung. Nicht mehr die Stadt Paris, noch die Herren Intendanten der *Menus Plaisirs*, sondern ein Particulier, Herr de Vismes, wurde in Folge der Verwendung des Herrn Campan, Kammerdieners der Königin, und der Betreibungen des Herrn de la Borde, seines Schwagers und Kammerdieners des verstorbenen Königs, mit der Leitung dieser grossen Maschine beauftragt. Für den Genuss dieses Privilegiums musste er eine Sicherstellung von 500,000 Livres niederlegen, von welchem Stammgut ihm jährlich die fünfprocentigen Interessen ohne Abzug ausgezahlt wurden. Der neue Unternehmer hatte sich durch bedeutende Veränderungen und Einrichtungen angekündigt und begann damit, sich ein schönes Hôtel in der *Rue de la Feuillade* zu erbauen. Ueber der Thüre seines Arbeitszimmers liess er folgende drei Worte mit goldenen Buchstaben eingraben: „*Ordre, Justice, et Sévérité.*" — Er verkleinerte das Theater, verringerte das Orchester, vergrösserte die Zahl der Jahreslogen, führte Sparsamkeit in der Beleuchtung des Saales ein, um der Theaterbeleuchtung mehr Wirksamkeit zu verschaffen. Er erweiterte die Aussichten der Logen, und liess sie mit Spiegelfenstern versehen, was den Corridoren zum Vortheil gereichte, und andere treffliche Einrichtungen mehr. Endlich verschrieb er noch mit grossen Kosten aus Italien eine Possenreisser-Truppe; allein er war nicht im Stande, eine grosse Zahl von Missbräuchen abzuschaffen, ohne Personen von grossem

*) S. *Grimm, Correspondance. T. X. pag.* 37.

Einflusse zu missfallen, und ohne alle Stände des, seiner Obhut anvertrauten Staates aufzuregen, als da sind: die ersten Schauspieler und Schauspielerinnen, die Mitglieder des Ballets, das Orchester, das Chorpersonale und selbst die Herrn Tonsetzer und Dichter, deren Ehrensold zu beschneiden er sich auch vermass, u. s. w. Da er auf Umstände, angenommene Grundsätze und alte Gebräuche so wenig Rücksicht nahm, so gab er Veranlassung, dass man ihn den „*Turgot de l'Opéra*" nannte, und seiner Amtswürde keine lange Dauer verhiess.

Das erste neue Stück, mit welchem Herr de Vismes sein Schauspiel eröffnete, gefiel nur wenig. Es war eine Art von Prolog mit dem Titel: „*Les Trois Ages de l'Opéra*," Text von Saint-Alphonse, Bruder des neuen Direktors, Musik von Grétry. In diesem Stücke beabsichtigte man die drei Epochen darzustellen, in denen die Formen der musikalisch-dramatischen Komposition der Veränderung unterworfen waren, nämlich die Zeit des Lully, des Rameau, und die des Ritters von Gluck.

Die Musik war nichts, als eine Zusammenstellung der bekanntesten Arien dieser drei genannten Tonsetzer. Das ganze, dem Hrn. Grétry zugeschriebene Verdienst bestand in der Geschicklichkeit, mit der er die verschiedenen Elemente zu verbinden und die nöthigen Schattirungen anzubringen wusste, ohne dem Gehör zu missfallen.

Diesem folgte: „*La Fête du Village*," ein kleines Zwischenspiel von Desfontaines, mit Musik von Gossec. Es machte nur eine geringe Wirkung.

Am Donnerstage, den 11. Juni*) war den Parisern ein grosser Tag bestimmt. Die neue Direktion machte den ersten Versuch mit einer komischen Oper im Theater der königl. Akademie der Musik, in einem Theater, das seit so langer Zeit nur dem pomphaften Ernste der Meisterwerke französischen Gesanges gewidmet war. Man gab die „*Finte Gemelle*" von Piccini. Dieses Schauspiel bewirkte einen grossen Zusammenlauf; die Cor-

*) S. *Grimm, Correspondance.* T. X. p. 51.

ridore, so wie das Parterre und die Logen waren angefüllt. Bei dem langen Recitativ der dritten Scene gaben sich einige Zeichen von Ungeduld kund: aber der gute Geschmack der Musik, die bezaubernde Stimme des Garibaldi, das Leichte und Natürliche seines Gesanges, die Anmuth und Fertigkeit der Signora Baglioni, die schönen Augen der Signora Chiavacci, errangen zuletzt den Sieg über die Geschmacklosigkeit des Gedichts, von dem noch dazu die wenigsten Zuschauer etwas verstanden; über die Sonderbarkeit des Kostums der Schauspieler, deren Spiel allen, in Frankreich bestehenden Gewohnheiten fremd, den Parisern nothwendiger Weise entweder ausserordentlich frostig, oder bis zur Lächerlichkeit überladen vorkommen musste.

Dieser Oper folgte ein neues pantomimisches Ballet von Noverre: „*Les Petits Riens*," das beifällig aufgenommen wurde.

So rückte der Herbst heran. Die königl. Akademie der Musik*) war nie blühender, als unter dieser Verwaltung: denn nie gewährte das Schauspiel eine grössere Abwechslung. Man sah der Reihe nach in derselben Woche *Opere buffe* von Sacchini, Anfossi, Paesiello, und grosse französische Opern von Gluck, Piccini, Rameau, Rousseau, Floquet und Andern, Alle mit pantomimischen Balleten von Noverre, Gardel und Andern untermengt. Keinem Fach entzog der Direktor seinen Schutz, ihm galt nur der Grundsatz: „*La recette qui fait la seule différence.*"**) — Dem Partheigeiste blieb demnach keine andere Zuflucht übrig, als sich diese *Recette* so viel als möglich zu seinen Gunsten auszulegen. Bei dem Anblicke des ungeheuren Erfolges der „*Alceste*" und der „*Iphigénie,*" des Beifallssturmes, den die melodischen Töne der Signora Chiavacci und Baglioni, der Herren Gherardi und Garibaldi erregten, triumphirten sowohl die Gluckisten, als auch die

*) S. *Grimm, Correspondance. T. X. p. 112.*

**) Denken die Theater-Direktoren von heute nicht eben so? — Bestimmt bei ihnen nicht die Einnahme zugleich den wahren Werth des Stückes? —

Buffonisten, dass es ihnen endlich gelungen wäre, den Geschmack der Nation zu bilden.

Fünfzehnter Abschnitt.

Fortsetzung der dritten Kunstperiode Gluck's. (1779—1781.) Gluck's Opern „Iphigénie en Tauride" und „Echo et Narcisse;" dann Piccini's „Iphigénie en Tauride."

So rückte das Jahr 1779 heran. Der Wohlstand dieser Kunstanstalt wuchs fort, und Direktor und Publikum befanden sich wohl dabei. Lassen wir uns nach der Quelle dieser Erscheinung fragen! — Herr Grimm,*) der grosse Berichterstatter, sucht sie in der unbedingten Duldung aller Gattungen der Musik, der alten, wie der neuen, der Musik des Ritters von Gluck, wie jener des Piccini; in der Cultur der grossen Oper, wie der *Opera Buffa*, der Tanz-Ballete, wie der Pantomimen; kein Fach wurde von der Scene verwiesen, kein Talent bei Seite geschoben. Aber dieser Geist der Unpartheilichkeit — auf solch' eine Spitze getrieben — bekundete er nicht eine grosse Gleichgültigkeit? — Und sollte dieser Geist in Sachen der Oper nicht sogar verdächtig werden? —

Wie dem auch seyn möge: das Urtheil des Geschickes fiel nicht dahin aus, dass Herr de Vismes auf lange Zeit sich des Erfolges seiner neuen Verwaltung erfreuen sollte. Man weiss nicht, welcher Schwindel, welcher republikanische Geist sich plötzlich aller Köpfe der *Opéra* und besonders des schönen Kopfes der Dem. Guimard, der Vestris, der Dauberval, und der Levasseur bemächtigt hatte. Alle grossen Talente, die damals dem Ruhme des lyrischen Theaters ihre olympische Nah-

*) *Correspondance. T. X. p. 462.*

rung reichten, fanden es mit einem Mal unter ihrer Würde, den Befehlen eines einzigen Menschen weiter zu gehorchen und so viele Kunst und Sorgfalt zur Bereicherung eines müssigen und stolzen Despoten aufzuwenden, der nicht im Stande wäre, ein *Entre-chat* zu machen, oder eine Note zu solfiren. Die grossen Worte: „Eigenthum, Unabhängigkeit, Freiheit" ertönten in allen Boudoirs und hinter allen Coulissen.

Herr de Vismes begann damit, das Gemurmel der Unzufriedenheit zu verachten. Für die Grossen seines Reiches beobachtete er nicht alle jene Rücksichten, jene Ehrerbietung, die man bisher diesen festen Säulen des Tempels der Kunst schuldig zu seyn glaubte; er verlangte von ihnen häufigere und beschwerlichere Dienste, ohne ihnen dafür einen angemessenen Ersatz zu gewähren, oder, wie er hätte thun sollen, den zarten Punkt ihrer Eigenliebe zu schonen; ja, er wagte es sogar, diese bei verschiedenen Gelegenheiten in empörendster Weise zu verwunden. Endlich that er, was den meisten ungeschickten Oberleitern eigen ist: er wusste die Macht seiner Feinde nicht zu schätzen, noch dachte er, von der Gunst des Publikums geblendet, daran, ihren Planen zuvorzukommen, oder sie zu durchkreuzen; und nachdem er sein Ansehen am unrechten Orte geltend gemacht hatte, sah er sich nicht selten in der Lage, dem mächtigen Drange der Umstände wieder zu weichen, und so seine ganze Schwäche bloss zu legen. Wir wollen diess durch einige auffallende Beispiele erläutern.

Bei einer Zusammenkunft, wo die erwähnten Damen dem Herrn de Vismes vorstellten, dass sie unter seiner Regierung um Vieles mehr tanzten, als unter jener seiner Vorgänger, und dass es folglich billig wäre, ihre Gehalte zu erhöhen, antwortete er ihnen bloss durch Beleidigungen: sie könnten sich nur allzu glücklich preisen, einem Schauspiele zu dienen, ohne dessen Schutz ihre Tugend immerdar unter dem Geschütze der Sicherheits-Behörde stehen würde. *) — Die jungen, durch diese

*) Ohne ausdrücklichen Befehl des Ministers von Paris durfte kein Mitglied der k. Akademie der Musik gefänglich eingezogen werden.

Grobheit, wie natürlich, tief verletzten Vestalinnen kehrten dem Sprecher den Rücken, und es musste unterhandelt werden. Dem. Guimard verlangte ein neues Kleid, um die himmlischen Freuden des Castor zu tanzen; die Sparsamkeit des Direktors wagte eine abschlägige Antwort: da zerschnitt sie ihr altes Kleid in tausend Stücke und schickte jenem die traurigen Trümmer. Herr de Vismes sah sich genöthigt, ein anderes anfertigen zu lassen, und erst nach vielen Bitten vermochte er sie zur Wiederannahme ihrer Rolle.

Auftritte dieser Art wiederholten sich fast täglich und schwächten das Ansehen der Verwaltung immer mehr und mehr.

Mit einem Worte: alle öffentlichen und geheimen Springfedern wurden in Anwendung gebracht, um die frühere Unabhängigkeit wieder zu erobern und Herrn de Vismes dahin zu vermögen, die Gewalt, mit der er bekleidet war, freiwillig niederzulegen. Man bot ihm den vortheilhaftesten Rücktritt an, der darin bestand, dass man ihm versprach, 800,000 Franken als Bürgschaft für das Gelingen des neuen Systems niederzulegen. Ein angesehener Fürst, M. de Soubise und ein angesehener Gesandter, Herr v. Mercy, liessen sich herab, diesen Bund, der schon durch sich selbst, durch seinen ausgebreiteten Kredit und durch seinen Reichthum furchtbar war, nachdrücklich zu unterstützen. Der „Congress" — so nannten die Damen und Herren ihre Zusammenkünfte, wurde in dem kleinen Tempel der Dem. Guimard abgehalten, und der grosse Vestris, dieser „*Dieu de la Danse*" erklärte laut, er sei der Washington dieses Congresses.

Man kann sich leicht denken, dass in diesem Zustande der Gährung Ordnung und Mannszucht ohne grosse Mühe und Unruhen nicht aufrecht erhalten werden konnten. Die Gemüther erbitterten sich mit jedem Tage mehr, und die Zänkereien wurden immer lebhafter und häufiger. Man sah sich fortan genöthigt, den Schutz der Obrigkeit anzurufen, und die Obrigkeit selbst, mit den Führern der Opposition im Streite, musste eben so oft ihre Empfindlichkeit verbergen, um die Flamme des Aufruhrs

nicht auf das höchste anzufachen. „Der Minister will, dass ich tanze," sagte die Guimard, „wohlan denn! er möge sich in Acht nehmen, ich könnte ihn leicht springen machen!"*) — Eines Tages, als der grosse Vestris dem Hrn. de Vismes eine sehr unartige Antwort gegeben hatte, vermass sich dieser ihm zu sagen: „Aber Herr Vestris! wissen Sie, mit wem Sie sprechen?" — „„Mit wem ich spreche?"" — versetzte dieser, „„ja wohl, mit dem Pächter meines Talentes!"" —

Noch muss hier eines Ereignisses gedacht werden, wodurch die Unordnung mit der grössten Heftigkeit durchbrach. Der junge Vestris, der schon jetzt den Talenten seines Vaters gleichzukommen verhiess, wollte kurz zuvor unter irgend einem Vorwande diesen in einem der letzten Ballete der „*Armida*" durchaus nicht ersetzen; da erhielt er den Befehl, sich nach dem *Fort-l'Evêque* zu begeben. Nichts war rührender, nichts pathetischer, als der Abschied des Vaters von dem Sohne. „Gehe hin" — sagte der „*Dieu de la Danse*" — „ziehe hin, mein Sohn! Diess ist der schönste Tag deines Lebens! Nimm meinen Wagen und verlange das Gemach meines Freundes, des Königs von Polen; ich werde Alles bezahlen." — Diese lustige Emphase erinnert an eine ähnlicher Art. Als der junge Vestris debutirte, stellte sich sein Vater, in die reichste und strengste Hoftracht gekleidet, den Degen an der Seite, den Hut unter dem Arme, mit seinem Sohne an den Rand der Scene, und, nachdem er an das Parterre salbungsreiche Worte über die Erhabenheit seiner Kunst und über die edlen Hoffnungen, die der erhabene Erbe seines Namens versprach, gerichtet hatte, wandte er sich mit eindringlicher Miene zum jungen Kandidaten selbst und sprach: „Wohlan, mein Sohn! Zeige dem Publikum dein Talent! Die Blicke deines Vaters ruhen auf Dir!" —

Von diesem grossen Zeitabschnitte an waren alle Tage durch Zusammenkünfte, durch Berathschlagungen, durch unterthänigste

*) Beim Schlafengehen des Königs sprach man von dieser grossen Zänkerei. „Es ist Euer Fehler, meine Herren!" sagte der junge Monarch zu seinen Hoflingen „wenn Ihr diese Dämchen weniger liebtet, würden sie nicht so übermüthig seyn." —

Vorstellungen, durch Deputationen nach Versailles u. s. w. bezeichnet. Die ersten Sänger und Tänzer beiderlei Geschlechtes drohten Anfangs, ihre erhabenen Amtsverrichtungen einzustellen. Da sie später den Buchstaben des Gesetzes mit ihren ehrgeizigen Absichten in Uebereinstimmung bringen wollten, so beschlossen sowohl die Damen als die Herren, entweder ihre Entlassung zu verlangen, oder in Demuth zu begehren, dass ihr Direktor seinen Abschied erhalte. Den ersten Vorschlag wollte man wohl annehmen, aber mit der Beschränkung, dass Jene nach begehrtem Abschied noch ein Jahr lang ihren Dienst fortsetzten. Man gab den Häuptern der Berathung zu verstehen, dass, wenn diese Parodie der Parlamente noch länger fortdauerte, dieselbe eine so achtunggebietende Körperschaft leicht beleidigen könnte; dass dieselbe Seine Majestät schon sehr langweile, und ihnen zuletzt noch des Königs ganzen Unwillen auf sich laden dürfte. Man gab ihnen ferner zu verstehen, dass auch die grössten Talente nicht von dem gebührenden Gehorsam gegen die öffentliche Ordnung entbunden seien; dass man ihnen mit der Gewährung ihrer Wünsche gerade den schlechtesten Dienst erweise, und dass endlich der Ruhm des Vaterlandes, auf den sie bisher so eifersüchtig waren, höher angeschlagen werden müsse, als alle rein persönlichen Interessen.

Ein Vergleich, dessen Punkte wir nicht kennen, schien jedoch bald diese Streitigkeiten zu beendigen. Ein Marschall von Frankreich, ehemals durch sehr glückliche Unterhandlungen mit Spanien berühmt, trug das Meiste dazu bei, die Gemüther einander zu nähern und das Interesse des Publikums, so wie den Vortheil der Verwaltung mit dem Zartgefühl und dem Stolze der grossen Geister der Oper zu vereinigen.

Diese grosse Angelegenheit beschäftigte die Abendunterhaltungen der Pariser Welt ungleich mehr, als die Verluste ihres Handels, die Einnahme von Pondichery und der unglückliche Seezug von Sainte-Lucie. Die grossen Politiker begnügten sich mit der Bemerkung, dass, wofern man jemals den Marschallstab von Frankreich dem Herrn von Estaing gäbe, er nicht aus dem Holze von Sainte-Lucie geschnitzt seyn möchte.

Und diese grosse Nation, die tagtäglich so viel Erhabenes hervorbrachte, konnte auf Vergnügungen, von denen sie am meisten berauscht schien, so leicht verzichten, und ohne Schwierigkeit den grössten Gefahren trotzen!

Lassen Sie, nach diesem episodischen Einblick in die Mysterien der Pariser grossen Oper, uns wieder zu dem deutschen Tonheros zurückkehren.

Schon am 30. November 1778 war Gluck mit seiner Gemahlin wieder in Paris angelangt, um seine „*Iphigénie en Tauride*" zur Aufführung zu bringen. Auf das eifrigste mit den Proben beschäftigt, kümmerte er sich dieses Mal wenig um das, was indessen bei der grossen Oper vorgegangen war, und noch vorging.

Vor einiger Zeit*) besuchte ihn ein junger Mann von edelstem Aeussern und den anziehendsten Gesichtszügen, der aber mit einer tiefen Melancholie behaftet zu seyn schien. Nachdem er dem Tonsetzer all die Begeisterung, die dessen Tonschöpfungen ihm eingeflösst, mit vieler Einfachheit geoffenbart hatte, bat er ihn um die Gefälligkeit, die Vorlesung des Textes einer neuen Oper „*Orphée*" anzuhören. Das Gedicht liess aber dem Tonsetzer sowohl in Beziehung auf die dramatischen Zukömmlichkeiten, als auch auf den Gang des Stückes Vieles zu wünschen übrig: aber er gewahrte darin manchen Zug eines wahren und rührenden Gefühls, dass er von dem Augenblick an die zärtlichste Freundschaft für den jungen Unbekannten fasste. Er sagte ihm: „Sowohl Ihre Physiognomie, als Ihr Werk, mein Herr! verkünden ein tief bewegtes Gemüth. Sie haben ohne Zweifel nach Ihrem eigenen Herzen gemalt." — Bei diesen Worten vergoss der junge Mann einen Strom von Thränen; er gestand, dass er leidenschaftlich verliebt und nahe daran gewesen wäre, den ersten und einzigen Gegenstand seiner Gefühle zu ehelichen, als

*) S. *Grimm, Correspondance T. X p. 478.* —

er ihm im verflossenen Jahre durch eine heftige Krankheit entrissen wurde. Seit dieser Zeit wäre ihm die ganze Welt nichts mehr; er lebte bloss in den Erinnerungen, die seinen Schmerz nährten, und dieses Gefühl hätte ihm das Werk in die Feder diktirt. Gluck fragte ihn, ob er Musik verstände; er antwortete, dass er nur eine oberflächliche Kenntniss davon besitze; dass er aber, niemals hoffend, ein so grosser Meister, wie Gluck, würde sich zu seinem Werke herablassen, einige Arien daraus in Musik gesetzt habe. Er hat um Erlaubniss, sie ihm vorsingen zu dürfen. Der Satz dieser Arien war schwach und gemein, aber der Ausdruck, den ihm der rührende Accent seiner Stimme gab, entzückte den grossen Meister. Dieser sagte, er hätte nie eine Stimme von tieferem Gefühle, höherem Glanze, und natürlicherer Melodie gehört; es seien keine Töne, sondern das Gefühl selbst, welches mit unaussprechlichem Reize von seinen Lippen strömc, gleich einer klaren Welle, ausgegossen ohne Anstrengung von einem reinen, reichen und frischen Quell. Entzückt von Freude und Bewunderung umarmte Gluck den jungen Mann. „Mein Freund! die Natur hat Ihnen Ihre Bestimmung vorgezeichnet; widmen Sie sich dem Theater, Sie werden Einer der grössten Schauspieler werden, die je gelebt haben.“ — „Aber, mein Herr! obgleich nicht von hoher Geburt, so erlaubt mir mein Stand doch nicht, einem solchen Gedanken Raum zu geben.“ — „Oeffnen Sie die Statuten der königl. Akademie der Musik,“ sagte Gluck, „und Sie werden finden, dass ein Edelmann auf diesem Theater singen kann, ohne seiner Ehre zu schaden. Wenn Sie meinem Rathe folgen, so lasse ich alle meine anderen Arbeiten für Ihren *Orphée* liegen; und gerade in diesem Werke sollen Sie auftreten. Glauben Sie mir, nur die grossen Erfolge der Eigenliebe können der Widerwärtigkeit einer unglücklichen Leidenschaft Reiz verleihen.“ — Der junge Mann bat Gluck um einige Bedenkzeit, und hier folgt das Schreiben, das Gluck in den letzten Tagen von ihm erhalten hat.

„Mein Herr! Soll ich Verzicht leisten, meinen *Orphée*, den die Bacchantinnen getödtet haben, von Ihrer erhabenen Musik geehrt zu sehen? — Ich habe mein Möglichstes gethan, ihn auf

drei Akte auszudehnen: aber er gewann dadurch nur an Ausdehnung, die für Sie keinen Reiz haben würde. Ich verwendete darauf die Zeit meiner Abreise von der Hauptstadt.

„Ich gestehe, mein Herr! dass nur der Wunsch, Ihnen zu gefallen, mich bewegen konnte, über den Vorschlag, in die königl. Akademie der Musik zu treten, reiflich nachzudenken. Ich verachte die gewöhnlichen Ansichten über den Schauspielerstand; dieses Talent ist nicht minder selten, als das eines Dichters, und der zugleich sittliche Schauspieler verdient die grösste Achtung. Die Häuser, die ausgezeichneten Künstlern sich öffnen, lassen sie jene nicht vermissen, die ihnen verschlossen bleiben; als Ersatz für diese wird ihnen die Aufnahme von den höchsten Klassen angeboten. Da diese Vortheile meinen künftigen Talenten gesichert bleiben, so gibt Ihnen mein Verstand nach: aber Sie werden nie mein Herz besiegen. Ich habe eine Mutter, einen Bruder und Schwestern, die noch von dem Joche der niedrigsten Meinung gefesselt werden. So veraltet diese auch seyn mag, dieser Bürgergeist würde Jener, der ich das Leben verdanke, den Tod geben. Mein jüngerer Bruder, bei seinem Eintritt in die Welt des einfachen Titels einer ehrsamen Dunkelheit beraubt; meine Schwestern verheirathet, unglücklich gemacht; und jene, die noch ledig ist, um die Ehre gebracht: das ist der Streich, den ich führen würde! Für mich gibt es keinen Reichthum, keine Gunst der Grossen um diesen Preis.

„Wenn Sie meinem Werke nicht ein Wunder Ihrer Kunst zuwenden können, so lassen Sie mir wenigstens die Achtung eines grossen Mannes für die hohe Bewunderung und tiefe Ehrfurcht, mit welcher ich die Ehre habe zu seyn etc. etc.

Viguerard."

Da die *Comédie Italienne**) keine italischen Stücke mehr aufführen durfte, ersetzte sie dieselben durch die Comödien ihres alten Repertoirs, die sie seit ihrer Vereinigung mit der *Opéra*

*) S. *Grimm, Correspondance T. X p. 176. (Avril 1779.)*

Comique gänzlich aufgegeben hatte. Man schickte daher, mit Ausnahme des Carlin Bertinazzi und seines Ersatzmannes, die ihre Harlekin-Rollen in den französischen Stücken noch immer fortspielten, alle ultramontanen Schauspieler zurück. Die Possenreisser-Truppe wurde zu selber Zeit von der Verwaltung der königl. Akademie der Musik zum grossen Leidwesen einer sehr kleinen Anzahl von Verehrern, aber zur allgemeinen Zufriedenheit des Pariser Publikums, das jetzt mehr als jemals die grossen Arien Rameau's, das wohlbesetzte Orchester des Ritters von Gluck und Gardel's Pantomimen-Paraden schätzte, verabschiedet. Die Nachsicht, die man dem Geschmack an den Buffonisten angedeihen liess, soll noch im Jahre 1778 der *Opéra* einen Verlust von mehr als 60,000 Livres zugezogen haben. Der ehemalige Direktor der königl. Akademie der Musik, Herr Berton, ergriff die Zügel dieses unbeständigen Reiches von Neuem, und, um ihm seinen alten Glanz wiederzugeben, brachte er die Oper „*Castor und Pollux*" in die Scene.

Schon lange hatte man die herrlichste der Opern, nämlich Gluck's „*Iphigénie en Tauride*" als das Meisterstück dramatischer Musik in den öffentlichen Blättern angekündigt.

Zu eben dieser Zeit kam Etienne Henry Méhul*) nach Paris. Dieser hochbegabte, erst sehszehn Jahre zählende Jüngling benützte bei dem Streben, in seiner Kunst weiter zu schreiten, den Klavier-Unterricht des damals berühmten Edelmann, und wurde bald dessen ausgezeichnetster Schüler. Glück und Zufall verhalfen ihm nach einiger Zeit zur Bekanntschaft des Ritters von Gluck, der wieder in Paris angekommen war, das letzte seiner unsterblichen Meisterwerke zur Aufführung zu bringen.

---

*) Geboren zu Givet, einer kleinen Ardennenstadt am 24. Juni 1764, † in Paris, am 18. Oktober 1817. — S. auch „Zeitgenossen." Neue Reihe, 9. Bd. und 3. Reihe, 3. Bd.

Der Drang, der ersten Vorstellung dieser wahrhaft grossen Oper beizuwohnen, verbunden mit der Unmöglichkeit, sich mit seinen beschränkten Mitteln eine Eintrittskarte zu verschaffen, liess Méhul den Gedanken fassen, eine List anzuwenden, um seine Wissbegierde zu befriedigen. Bei der Generalprobe schleicht er sich in's Theater und kauert sich in den Winkel einer Loge, in der Absicht, daselbst bis zum folgenden Tage auszuharren; aber unglücklicher Weise wird er von einem Theateraufwärter entdeckt, und ohne Erbarmen unter grossem Geschrei aus seinem Verstecke getrieben. Zum Glück ist Gluck noch im Orchester; er hört den Lärm, erkundigt sich und erfährt aus dem Munde des weinenden, und durch den Anblick des Meisters gleichsam ganz in Ehrfurcht aufgelösten Méhul den Hergang der Sache. Gewonnen durch die Kunstliebe des Jünglings, schenkt Gluck ihm nun eine Eintrittskarte für den folgenden Tag, und erlaubt ihm sogar, ihn manchmal zu besuchen. Man kann sich das Entzücken des jungen Künstlers über eine solche Güte leicht vorstellen; und da der grosse Tonsetzer schon bei der ersten Unterredung, die er mit Méhul hatte, des Jünglings hervorleuchtendes Talent wahrnimmt, so säumt er nicht, es mit ausbilden zu helfen. Indem er ihn — wie Méhul dieses später selbst berichtete — in den philosophischen und poetischen Theil der Kunst einweiht, lässt er ihn unter seinen Augen, als Studium, drei Opern, die „*Psyché*" von Voisenon, den „*Anacreon*" von Gentil Bernard, und „*Lausus et Lydie*" von Valadier komponiren, die der Verfasser der „*Alceste*" und „*Iphigénie*" alsdann streng prüfend mit ihm durchgeht und dadurch seinem Schüler die ganzen Tiefen seines Genius und seines Geistes enthüllt.

Den 18. Mai wurde die erste Vorstellung der „*Iphigénie en Tauride*" von Gluck gegeben, und in der That, so glänzend auch der Erfolg der übrigen Werke unsers Tonsetzers in Frank-

reich gewesen ist, so hat doch keines einen so tiefen und allgemeinen Eindruck hervorgebracht und hinterlassen, als eben dieses.*) Die Oper besteht, nebst den Chören der Priesterinnen, der Griechen und der Scythen, nur aus fünf handelnden Personen, nämlich: *Iphigénie* (Sopran), *Oreste* (Bass), *Pylade* (Alt), *Thoas* (Bass) und *Diane* (Sopran).

Die Dichtung war das Probestück eines jungen Dichters, Namens Guillard.**) Der Bailly Du Rollet behauptete, den ersten Entwurf dazu gemacht zu haben, und der Ritter v. Gluck, er habe sie verbessert und, so zu sagen, überarbeitet. Dem sei, wie ihm wolle: der Verfasser ist dem Plane der Tragödie des Guymond de La Touche gefolgt. Er verlieh der Handlung dadurch Leben und Bewegung, dass er die Entwicklungs-Scenen und die für die Musik unausdrückbaren Einzelnheiten der Exposition, welche der Wirkung Eintrag thaten, ausgeschieden hat.

Der Dichter hat den Gesichtspunkt festgehalten, sich nicht von der tragischen Gattung zu entfernen; er hat es auch vermieden, dem Gegenstande der Dichtung eine fremde Episode einzuschalten. Das Hauptinteresse der Handlung bezieht sich auf den unglücklichen Zustand, worin *Orest* und *Pylades* sich befinden; auf die erhabene Freundschaft beider Helden; auf den grellen Gegensatz zwischen der edlen und zärtlichen *Iphigenia* und dem grausamen Dienst, womit sie belastet ist; und endlich auf die einfache und doch überraschende Art, womit das Wiedererkennen beider Geschwister veranlasst wird.

In diesem Werke, das den Namen einer wahren antiken, mit allen Fortschritten der Kunst bis auf jene Tage bereicherten

*) Die Partitur hat folgenden Titel: „*Iphigénie en Tauride. Tragédie en quatre Actes, par M. Guillard, mise en Musique et dediée à la Reine par M. le Chev. Gluck. Représentée pour la première fois par l'Académie Royale de Musique, le mardi 18. May 1779. Prix 24 ff. A Paris, au Bureau du Journal de Musique, rue Montmartre, vis-à-vis celle des Vieux Augustins.*" *Fol.* 2 Blätter und 244 Seiten.

**) S. *Grimm, Correspondance etc. T. X p. 187. (Mai 1779.)* und *Mémoires pour servir etc. etc. p. 427.*

Melopoe verdient, schienen alle Schätze der Harmonie und Melodie, so wie alle Geheimnisse der dramatischen Musik erschöpft. Dieses Lob spendeten die Piccinisten dem Werke nicht: ihrem Urtheile nach war diese, ganz Paris in Entzücken tauchende Musik nichts als eine verstärkte französische, der wenige Gesang, den man darin finde, monoton und gemein, und der Rhythmus im Ganzen fehlerhaft. Obschon Grimm auch zu dieser Parthei gehörte, so war er doch vielleicht der Einzige unter ihnen, der dieser Schöpfung volle Gerechtigkeit widerfahren liess, und von der ausserordentlichen Wirkung derselben mit Vergnügen sprach.

Die Handlung des Gedichtes ist einfach und voll Leidenschaft, der Gang lebhaft und hinreissend, das Ensemble des Schauspiels von gehaltenem Interesse. Grimm konnte daher den Gluckisten mit Recht sagen: „Ich weiss nicht, ob das dort Gesang sei, aber vielleicht ist es etwas noch weit Besseres. — Wenn ich die *Iphigenia* höre, so vergesse ich, dass ich in der Oper bin; ich glaube ein griechisches Trauerspiel zu vernehmen, zu dem etwa Le Kain und Dem. Clairon die Musik gemacht haben (*). Das scheint Enthusiasmus zu seyn, und ich rette mein Urtheil in die Zufluchtsstätte dieser grossen Namen." —

Dem. Rosalie Levasseur sang die Hauptrolle mit aller Anmuth, deren Gluck's Melodie empfänglich ist, und spielte mit ungewöhnlichem Verstande. Die Rolle des *Orest* wurde von Larrivée sehr gut gegeben: doch hatte sich Manchen der Wunsch aufgedrungen, dass in der schrecklichen Scene der *Eumeniden* seine Bewegungen weniger grell gewesen wären; er hatte daraus ein wahres Schauspiel des Entsetzens gemacht. Den Herren Legros und Moreau wurde in den Rollen des *Pylades* und des *Thoas* der grösste und verdiente Beifall gespendet.

Die Fabel der Oper ist folgende: *) *Iphigenia*, die Tochter *Agamemnon's* sollte in Aulis der *Diana* geopfert werden; die Göttin rettete sie jedoch und versetzte sie als Priesterin in ihren Tempel nach Tauris, wo König *Thoas* herrschte. Während dieser Zeit hatte ihre Mutter *Clytemnestra*, um sich mit *Aegisthus* vermählen zu können, den König *Agamemnon* ermordet, und würde mit ihrem Sohne *Orestes*, den *Iphigenia* nur als Kind gekannt hatte, in gleicher Weise verfahren seyn, wenn seine zweite Schwester *Electra* ihn nicht bei dem Könige von Phocis, mit dessen Sohne *Pylades* er nun erzogen ward, verborgen hätte. Zum Jünglinge herangereift, begab sich *Orestes* heimlich nach Mycene, und gelangte gerade daselbst an, als das Gerücht von seinem Tode sich daselbst verbreitet hatte. Während jedoch seine Mutter und ihr neuer Gemahl dem *Apollo* für seinen Tod im Tempel dankten, brach *Orestes* aus seiner Verborgenheit hervor und tödtete Beide während des Opfers. Sogleich ward er von Furien gequält, und das Orakel bedeutete ihm, er könne nicht eher von diesen Unholdinnen befreit werden, als bis er *Dianens* Bild aus Tauris entführt hätte. Er reist demnach mit seinem Freunde *Pylades* und einem Gefolge von Griechen dahin, findet dort seine Schwester *Iphigenia* wieder, und bringt sie nebst dem Bilde der Göttin nach Mycene.

Dieser furchtbare Stoff ist ganz geeignet, die mannigfaltigsten Empfindungen und Leidenschaften nach den Gesetzen der menschlichen Seele zu entwickeln. Wie natürlich leben darin die Charaktere der spielenden Personen! — Schon ihre Schicksale, ihre Gesinnungen und Handlungen nehmen unser ganzes Interesse in Anspruch.

Der Plan des Gedichtes ist mit Verstand und Kenntniss der theatralischen Wirkung angelegt. Guillard hat das Ganze für seine Zeit bearbeitet und Scenen erdacht, die durch die Gewalt der Musik das Herz mächtig treffen. Was beim blossen Lesen zu künstlich erscheint und die Täuschung stört, verschwindet bei

*) Vergleiche: Spazier. Etwas über Gluck'sche Musik. Berlin 9. — und Reinses Hildegard von Hohenthal. 3. Bd. S. 6. —

der lebendigen Fülle und bei dem Zauber der Töne im wirklichen Schauspiele. Man kann dieses Opernbüchlein kühn unter die wenigen höchst vollkommenen Werke dieser Gattung rechnen.

Das Wunderbare, das die grosse Oper benützen darf, ist hier mit dem Natürlichen, das Erhabene mit dem Einfachen, das Tragische und Schreckliche mit dem Sanften und Gefälligen sehr gut verbunden und strebt zu Einem gemeinschaftlichen Zwecke, dem der Täuschung der Fantasie und der Rührung des Herzens. Es ist das rührendste Schauspiel tiefer Leiden dreier vortrefflicher Menschen: der gefühlvollen, unter Barbaren verbannten *Iphigenia*, dieses Weibes von eben so grosser Schönheit des Körpers, als Festigkeit der Gesinnung, würdig des Heldengeschlechtes, dem sie entsprossen war; dieses Bildes der Herzensreinheit, der Frömmigkeit, zarter Jungfräulichkeit und Ergebenheit; dieses Musters der edelsten Schwesterliebe, dieser Versöhnerin des lange unerbittlichen Schicksals; dann des echten Helden *Orestes*, dessen leidenschaftliches Gemüth durch ein schreckliches Verbrechen zerstört ist, und endlich seines Freundes und nicht minder echten Helden *Pylades*.

Die schönen Chöre der griechischen, an *Iphigeniens* Loose den innigsten Antheil nehmenden Priesterinnen, der wilden Scythen, der furchtbaren *Eumeniden*, und endlich des griechischen Gefolges, die Alle nicht erzwungen, sondern in natürlicher Veranlassung herbeikommen, verleihen dem Ganzen Pracht und Haltung. Die Charaktere der drei Hauptpersonen sind durchaus meisterhaft gezeichnet.*) —

Und wie untibertrefflich schön hat Gluck die Quellen des wahren Natur- und Kunstausdrucks in dieser Oper benützt! Wie einfach, edel und tragisch ist sein Styl! Wie überdacht und empfunden der ganze Plan, wie innig zusammenhängend die musikalischen Theile desselben, und wie weise der gesammte

*) Ueber diesen herrlichen Stoff lese man den schönen Aufsatz in dem von Ortlep herausgegebenen Werke: „Grosses Instrumental- und Vokal-Konzert." Eine musikalische Anthologie. Stuttgart 1844. kl. 8. 3. Bdch. S. 80—87. —

scenische Haushalt in dieser Schöpfung! — Nichts fehlt — nichts ist überflüssig! Ueberall waltet nur hohes Leben, hohe Kraft und wohlthuende Wärme des Gefühls, so dass Alles aus unserer eigenen Seele herausgerungen zu seyn scheint!

Wir weinen mit der einsamen, unglücklichen *Iphigenia*, klagen mit den Priesterinnen, werden mit *Orest* von einem Grad der Leidenschaft, der Reue und Verzweiflung zum andern getrieben, werden von dem edlen Kampfe der Freundschaft und von der schönen männlichen Selbstaufopferung des *Pylades* hingerissen, von dem wilden, rohen Tanze der Scythen durchdrungen, aufgeschreckt bis zur höchsten Erschütterung von dem infernalen Getöse der Furienchöre und Tänze; ja der Tonsetzer hat uns auf die ganze Dauer der Vorstellung — und lange nachher — in seiner Gewalt.

Die Oper beginnt mit einem lieblichen und harmonischen, die Ruhe des Meeres malenden *Arioso* von 28 Takten (*Andante* in *D maj.* ³/₄ Takt); ein Paukenschlag zerstört das Gemälde und verändert die ganze Situation. Das Orchester verwirrt sich und murmelt dumpf (*Allegro* in *D maj.* *C* Takt); der Sturm ist wach, aber er droht noch aus der Ferne; er naht, er wächst von Sekunde zu Sekunde; die Hörner und Trompetten, die sich bis jetzt nur von Zeit zu Zeit hören liessen, um die Annäherung und Heftigkeit des Gewitters anzukündigen, vereinigen sich im Grunde des brausenden, schrecklichen Orchesters. Der Sturm ist ausgebrochen.

Der Tonsetzer, dieser getreue Nachahmer der Natur, hält ihn jedoch noch auf Augenblicke zurück, und benützt diese Zwischenzeit, um uns die klagenden Stimmen *Iphigeniens* und der Priesterinnen vernehmen zu lassen, welche, auf dem Theater umherirrend, die Milde der Götter anflehen: „*Grands Dieux, soyez-nous secourables!*“ — Allein der Sturm wächst; das immer heftiger tobende, durchdringende und schneidende Orchester malt uns plötzlich tausend schreckliche Bilder: das Brüllen

der Wogen, das Pfeifen des Windes, die flüchtig zuckenden Blitze, das Rollen des Donners und seine entsetzlichen Schläge. *Iphigenia* und ihre Begleiterinnen erneuern ihre Gebete, aber diese Gebete werden noch nicht erhört. — Endlich verliert der Sturm seine Kraft, die Töne werden schwerer, die Bewegungen ruhiger, die Harmonie näher rückend und sanfter. Nur die Flöten deuten noch einige Bewegungen an. Der Aufruhr ist jedoch gestillt; Ordnung und Friede kehren zurück, und Stille herrscht wieder in der Natur. Schon diese erste Scene ist malerisch und überraschend. Die herrlichste Fülle der Instrumentalbegleitung bildet ein schönes Ganzes; man meint den Zug der Wolken wahrzunehmen, den die Hörner durch den vier Takte lang angehaltenen Ton bei dem Zephyrspiele der übrigen Instrumente im *Andante* vortrefflich versinnlichen.

Ueberaus schön und deklamatorisch, durch hohen leidenschaftlichen Ausdruck ergreifend ist die Stelle, wo *Iphigenia* in dem, der Gewittermusik folgenden begleiteten Recitative: „*L'orage habite encore*" — ihren Traum erzählt, der von den Priesterinnen stellenweise unterbrochen wird, besonders bei den Worten: „*Mon père percé de coup — c'étoit ma mère — c'est Oreste!*" — Diese Erzählung des Traumes ist ein Muster schöner Deklamation und tiefen Eindringens in den Dichter.

Diesem folgt der kurze, aber herrliche Chor: „*O songe affreux!*" — (*Lento* in *E min.* C Takt, mit Streichquartett, *Oboi* und *Clarinetti*) und ein eben so kurzes Recitativ.

Wie hinreissend ist ihre darauf folgende, höchst süsse und einfache Arie: „*O toi, qui prolongeas mes jours!*" — (*Moderato con expressione* in *A maj.* C Takt mit Streichquartett, *Oboi*, *Clarinetti* und *Fagotti*). Die Chöre sind durchaus schön, und voll innigen Gefühls.

2. Scene. *Thoas* tritt auf (Recitativ). Seine, den höchsten Ausdruck der Wildheit und Grausamkeit athmende Arie bildet einen herrlichen Gegensatz mit der hohen Jungfraulichkeit der Priesterinnen, besonders in seiner ersten zwar wilden, aber charakteristischen und kraftvollen Arie: „*Ces noirs pressentimens*" — (*Andante* in *H min.* C Takt, mit Streichquartett, *Oboi*,

Corni und *Fagotti*). — Von grosser malerischer Wirkung in dieser Arie ist die Stelle: „*Je crus voir sous mes pas la terre s'entr'ouvrir*" — und eben so: „*Tremble, ton supplice s'appelle!*" — Melodie, Rhythmus und Begleitung zeichnen so recht den barbarischen König der eben so barbarischen Scythen.

Die 3. Scene. Das Ballet der Letzteren mit seinen Chören ist wild und lärmend und eben so bezeichnend, wie die Arie des Herrschers. Die, mit Recitativen untermengten Chöre sind: *Allegro* in *D maj.* ¾ Takt, mit Streichquartett, *Piccolo*, *Oboi*, *Clarinetti*, Trommel und *Piatti*, mit dem Texte: „*Les Dieux appaisent leur courroux*" — und in der

4. Scene wieder ein *Allegro* in *D maj.* C Takt, mit Streichquartett, Triangel und Trommel: „*Il nous faliait du sang pour expier*" — mit Balletstücken. Der Chor der Scythen ist ein Muster origineller rhythmischer Kunst. Ein Recitativ (5. Scene) schliesst den Akt.

Der Anfang des II. Aktes athmet lautere, zarte Empfindung im kurzen Vorspiele der Instrumente. Vortrefflich sind die Gefühle beider Freunde in einem begleiteten Recitative ausgedrückt, wie sie sich im Tempel versammeln. Die Arie des *Oreste*: „*Dieux, qui me pourmivez*" — (*Allegro* in *D maj.* C Takt, mit Streichquartett, *Oboi*, *Clarinetti*, *Corni*, *Trombe e Timpani*) bietet uns eine schöne leidenschaftliche Musik, welche den Ausdruck der Verzweiflung athmet.

Der Charakter des *Pylades* als eines zärtlichen, klugen und standhaften Freundes ist trefflich gehalten, und dessen Arie: „*Unis dès ma plus tendre enfance*" — von hoher Schönheit und Innigkeit. Sie ist ein *Grazioso* in *A maj.* C Takt, mit Streichquartett.

In der 2. Scene, einem begleiteten Recitativ, will ein Diener des Tempels die gefangenen Freunde trennen. Es geschieht und *Oreste* bleibt allein zurück.

Unnachahmlich schön und erschütternd ist die ganze 3te Scene des *Oreste*, die mit einem äusserst kräftig begleiteten Recitative: „*Dieux protecteurs de ces affreux rivages*" — beginnt; sodann das viel besprochene *Andante*: „*Le calme rentre*

dans mon coeur" — und in der 4. Scene der berühmte Furienchor mit dem Ballet, in welchem der gequälte *Orestes* hindurchschreit. Dieser Instrumentalsatz in *D maj.* mit Streichquartett, *Oboi*, *Clarinetti*, *Fagotti* und drei Posaunen mit dem bewegten Chor in *D min.* und derselben Begleitung ist Eines jener grossen genialen Stücke Gluck'scher Musik, die eine grossartige Wirkung nie verfehlen. Welch eine zweckmässig-contrapunktische Nachahmung finden wir in den Stimmen! Welche Rastlosigkeit in dem Basse! Welch Hölleugeschrei der vielen Blasinstrumente in ihrem Zusammenwirken! Wie wahr zieht durch all das schnelle Gewühl der Töne in der Begleitung der wichtige, alles motivirende Gedanke: „*Il a tué sa mère!*" — Er ist durch langsame Noten und bedeutende Harmonien ausgedrückt. Welch eine herrliche Scene, wie *Orestes* endlich scheinbar zur Ruhe gelangt und entschlummert! Das Sinken der Wellen nach dem Sturme wird in der Begleitung höchst versinnlichend bezeichnet. Der Chor der *Eumeniden* in der 4. Scene ist schrecklich und der Darstellung des Wesentlichen im Ganzen angemessen, das nichts anderes ist, als Qual und Pein über Muttermord und Erduldung der Todesangst, Alles im reizenden Gewande der Fabel und der alten Griechensage. Gluck's Musik ist zugleich malerisch und bezeichnet selbst den Schwung der Fackeln. Die Blasinstrumente (Flöten, Hoboen, Klarinetten, Fagotte und besonders Posaunen) — thun ihre grosse Wirkung. *Iphigenia* kommt gegen das Ende dazu und *Orest* glaubt in ihr seine Mutter zu erblicken. Es ist der Anfang der 5. Scene und der Schluss des Chors. Das Gespräch zwischen Beiden, worin sie ihn ausforscht, ist vortrefflich. Die Musik steigt bei dem Worte „*Agamemnon*" durch mancherlei Töne bis in *Des maj.* und kommt dann, wo er seine Mutter als Mörderin nennt, ins *B min.* Wie effektvoll ist die Pause vor der Stelle *Iphigeniens* in derselben Scene: „*C'est en fait, tous les tiens ont subi le trépas!*" — Dieses Recitativ ist das Höchste der musikalischen Deklamation.

Die Schlussarie der *Iphigenia*. „*O malheureuse Iphigénie* — (*Andante moderato* in *G maj.* mit Streichquartett, *Oboi*, *Corni*

und *Fagotti)*, worin sie den Verfall ihres Hauses beklammert, hat grossen lyrischen Schwung und drückt die gewaltige Fülle des Leidens im Herzen vortrefflich aus. Ein kleiner, höchst einfacher, trauernder Chor scheint fast nur um des Contrastes willen dieser schwungvolleren Arie voranzugehen, deren Musik sich von der andern merklich unterscheidet, und in der die wirksamen Klänge der Hoboe die Zartheit und Tiefe der Empfindung *Iphigeniens* malen; sie enthält auch den reinsten Ausdruck des Schmerzes über den Verlust des geliebten Bruders. Die Hoboe fängt an, den reizend jammernden Gesang zu führen, der, von einem, in gleichen Schritten einherschleichenden Basse begleitet, zuerst mit den Klagelauten der sanftesten Wehmuth beginnt, allmählich aber an Leidenschaft wächst, endlich bei den Worten: „*Mêlez vos cris plaintifs*" — zum herzzerreissenden Wehgeschrei wird, bis zuletzt der ganze Chor sich an einer Stelle von seltener harmonischer Kühnheit zum Wimmern der Oberpriesterin gesellt und mit dem Gefühle der Hoffnungslosigkeit, niemals errettet zu werden, endet. Mit dieser Stelle ist ein historisches Interesse verbunden, welches gekannt zu werden verdient. Eigentlich hätte darin das oben liegende *G* nach dem vorkommenden *As* des Basses als Dissonanz heruntertreten müssen, anstatt dass es hier nicht vom Platze rückt, und die ganze Sache lässt sich nach den Regeln des reinen Satzes nicht anders, als dadurch vertheidigen, dass man die Stelle als einen Orgelpunkt ansieht, wobei die Grundnoten in die Oberstimme verlegt sind. Gluck hatte indessen, um den hallkreischenden Ausdruck des höchsten Schmerzes hervorzubringen, diese harmonische Neuerung gewagt, die, obgleich in verschiedener Rücksicht, mit jenem berühmten „*Ne*" in dem Furienchor des „*Orfeo*" verglichen werden kann. Die Musik zu dieser Arie ist eigentlich einer älteren Gluck'schen, für Neapel geschriebenen Oper, „*La Clemenza di Tito*" — von Metastasio entlehnt. Es ist die, für den berühmten Caffarello gesetzte Arie: „*Se mai senti spirarti sul volto.*"*) — Diese Arie machte auf alle An-

*) Solche Verpflanzungen eines Stückes aus einer Oper in die andere

hörer den mächtigsten Eindruck und wurde von den sonst kargen Neapolern so unmässig in Abschriften bezahlt, dass der Neid der Kritik darüber rege ward. Die Schwierigkeit der heterogenen Töne darin*) bewirkte, dass alle Musici, welche sie zu singen versuchten, hier schlechterdings distonirten. Gluck's Widersacher klagten: *Che aveva messo l'acuto al pedale;* seine Freunde vertheidigten ihn, und endlich ward der streitige Fall dem grössten Harmoniker, den Italien jemals besass, nämlich dem Francesco Durante vorgelegt. Dieser sah die Stelle sehr aufmerksam an und gab endlich zur Antwort: „*Non decido, se questa nota sia in regola o nò; ma quel che posso dire, è, che se l'avessi scritta io, mi contarei grand'uomo.*“**)

Die Situation der Arie ist übrigens die: *Orestes* hat der *Iphigenia*, die ihn opfern soll, Nachrichten von der Ermordung des *Agamemnon*, der *Clytemnestra*, und mit einem doppelsinnigen Ausdrucke auch seiner, ihres *Orestes* hinterbracht. Sie lässt ihn darauf abtreten und ruft im Anfang der 6. Scene aus: „*O Ciel! de mes tourmens la cause et le témoin, jouissez du malheur où vous m'avez réduite! il ne pouvait aller plus loin!*“ — Nun unterbricht die ganze Schaar der Priesterinnen sie mit dem kleinen Chore: „*Patrie infortunée! où par des noeuds si doux notre âme est encore enchaînée, vous avez disparu pour nous!*“ —

Sie wendet sich darauf zu diesen ihren Mitgefangenen und singt: „*O malheureuse Iphigénie! | Ta famille est anéantie! | Vous n'avez plus de loi! | Je n'ai plus de parens! | Mêlez*

---

hat Gluck, der mit seinen Ideen haushielt, öfters vorgenommen. So ist z. B. in dieser „*Iphigenia*“ der Chor: „*Contemplons ces tristes apprêts*“ — nichts anderes als der transponirte Chor aus der „*Iphigénie en Aulide*“: „*Que de grâces, que de beautés!*“ — ferner der Chor: „*Les Dieux longtemps en courroux*“ — der Schlusschor aus „*Paride ed Elena*“: „*Vieni al mar.*“ — Weiters ist die Arie aus „*Paride*“: „*Le belle imagini*“ — mit einigen Veränderungen in die Oper „*Echo et Narcisse*“ verpflanzt, und der dortige Chor: „*Dalla reggia ritorniate*“ — kommt wieder in der „*Cythère Assiégée*“ vor. S. Cramers Magazin der Musik. II. Jahrg. 2. Bd. Seite 1154.

*) Wie wir schon früher erwähnt haben, wo wir von der Oper „*La Clemenza di Tito*“ sprachen.

**) S. Cramers Magazin der Musik. Jahr 1786. Seite 1194 etc.

nos cris plaintifs à ses gémissemens;" und endlich antwortet ihr wieder der Chor: „*Mêlons nos cris plaintifs à ses gémissemens.*" — Eine kurze, von einer Priesterin gesungene Arie (*Andante* in *C maj.* ⅔ Takt: „*Contemplez ces tristes apprêts*" — mit Streichquartett, *Clarinetti e Tromboni*), sammt einem kurzen Zwischensatze der *Iphigénie* und kurzem Chore, beschliesst diesen Akt.

Der III. Akt ist von der grossten theatralischen Wirkung.

Iphigenia's wehmüthige Deklamation bereitet ihr Herz vor, um es für die später erfolgenden heftigeren Schläge desto empfindlicher zu machen. Das Spiel des schwesterlichen Mitgefühls ist in der Poesie trefflich bezeichnet. Himmlische Seelen-Akkorde tönen aus *Iphigeniens* überaus melodioser Arie: „*Il une image, hélas! trop chérie!*" — (*Lento Grazioso* in *G min.* mit Streichquartett). Es ist eine Arie voll hoher Wahrheit und tiefen Ausdrucks.

Die ganze 3. Scene, in welcher *Iphigenia* den *Orestes* nach Argos senden will, ist in der Poesie und Musik äusserst rührend und zart behandelt, voll der natürlichsten Darstellung und meisterhaftesten Deklamation.

Das Duett in der 4. Scene: „*Et tu prétends encore que tu m'aimes?*" — (Bewegtes *Tempo* in *C min.* ¢ Takt; Streichquartett mit *Corni, Oboi* und *Fagotti*) ist ein erhabener Wetteifer der rührendsten Freundschaft und Heldengrösse; das Tonstück gehört zu den rührendsten und schönsten der Oper. Der Dichter hat die Scene vortrefflich behandelt, damit sie nicht zur alltäglichen Moral würde. Der Ton *C min.* ist gut gewählt. Wie entzückend ist die Stelle: „*Deux flèches sont au cœur, rendez moi mon ami, j'ai m'accorde au grâce que tout mon sang vous paie.*" — Wohl mag hier von guten Menschen schon manche Thräne dem Tonsetzer geweint worden seyn! —

Wieder ganz vorzüglich und leidenschaftlich gearbeitet ist das nun folgende Recitativ des *Orestes*: „*Quoi! je ne trouverai pas ta constance funeste.*" — Die Wiederholung des „*ne sais-tu pas?*" — mit immer höher steigender Leidenschaft, die Verstärkung und Erhöhung der Stimme bis zum Schrei, und die

Fülle der Begleitung, hauptsächlich die Akkorde der stürmenden Posaunen mit den Clarinetten und Hoboen, und gegen das Ende mit den rauschenden Violinen — erschüttern die kleinste Faser des Zuhörers, und vollenden den Triumph der Tonkunst über alle Künste, deren keine solch eine gewaltige Empfindung hervorbringt.

Die Arie des *Pylades* nach diesem Seelensturme: „*Ah, mon ami, j'implore ta pitié?*" — (*Allegro* in *B maj.* ¾ Takt, Streichquartett und *Oboi*) thut durch ihre lieblichen Anklänge dem Herzen wohl; das abwechselnd bald langsamere, bald geschwindere Zeitmass ist sprechend und ausdrucksvoll. „*Oreste, hélas! peut-il me méconnaître?*" — Die ganze Seele ruht auf diesem Gedanken, und die immer langsamer werdenden Töne bis zur Fermate fesseln die Aufmerksamkeit im hohen Grade. Das Tonstück ist von wahrer Schönheit. —

In der 5. Scene dringt *Orest* mittelst einer kurzen Recitativs und Gesangs endlich durch, als Opfer zurückzubleiben, weil er droht, sich sonst selbst das Leben zu nehmen.

In der 6. Scene empfängt *Pylades* von *Iphigenien* Aufträge an *Electra* nach Griechenland. *Pylades* beschliesst (in der 7. Scene) den Akt mit einer schönen Arie an die Freundschaft: „*Divinité des grandes âmes, amitié!*" — (*Moderato* in *C maj.* C Takt, Streichquartett mit Hörnern, Trompeten und Pauken, worin er zu dem festen Entschluss übergeht, seinen Freund zu retten. Der Anfang dieser Arie ist so lieblich und spielend, dass man einen mit Lorbeern geschmückten Helden mit dem ruhigsten Gefühle daherkommen sieht, der aber bald wieder, seines Berufes sich erinnernd, heldenmüthig zu einer grossen That gerüstet ist. Gluck hat, nachdem er in dieser Oper schon lange nichts von Trompeten und Pauken vernehmen liess, den erschütterndsten Effekt dadurch bewirkt, dass er ganz am Ende des III. Akts in dieser sonst so ruhigen Arie des *Pylades*, bei den Worten: „*Je vais sauver Oreste!*" mit einem Mal jene lange verborgenen Instrumente hervorstürzen lässt, um dem Heldenmuthe der Freundschaft das höchste Leben aufzuprägen.

In Paris soll diese Stelle das erste Mal einen so erschüt-

ternden Eindruck gemacht haben, dass darüber eine, grosse Bestürzung verrathende Bewegung im Parterre entstanden sei.

Die meisten der vorhergehenden Arien haben griechischen Rhythmus, und verleihen der Handlung etwas Antikes, das die Täuschung noch mehr befördert.

IV. Akt. Vortreffliche Darstellung der *Iphigenia*, wie sie nun bald den *Orestes* opfern soll.

1. Scene. Die Arie der *Iphigenia*: „*Je t'implore, et je tremble, Déesse implacable!*" (Bewegtes *Tempo* in *A maj.* ₵ Takt, Streichquartett mit *Oboi, Corni* und *Fagotti*) bezeichnet den Widerwillen und inneren Kampf gegen den unnatürlichen Auftrag. *Orestes*, an den die geheime Sympathie der Verwandtschaft sie fesselt, dem Tode zu weihen, ganz treffend. Der kräftige Ausdruck, die überraschende Begleitung und die einzelnen dissonirenden Töne, die mit dem Basse im Einklang gehen, verleihen der Arie einen starken Charakter, und erheben sie zu einem hohen Muster und zum Studium für den wahren Ausdruck.

Die in der 2. Scene kommenden traurigen Chöre der Priesterinnen: „*O Diane, sois nous propice!*"*) (*A min.* ₵ Takt, mit Streichquartett, *Flauti, Clarinetti* und *Fagotti*); dann der *Hymnus*: „*Chaste fille de Latone!*" — (*Dolce* in *G maj.* ₵ Takt, Streichquartett mit *Clarinetti* und *Fagotti*), immer nur in zwei Sopranstimmen klagend und gepresst dahin schreitend, sind nicht minder vortrefflich und voll lieblicher Grazie. Herrliches Recitativ der *Iphigenia* und des *Orestes* dazwischen, ganz aus dem innersten deklamirt: „*Voilà le terme heureux de mes longues souffrances!*" — und die kurze Cavatine: „*Que ces regrets touchants pour mon coeur ont de charmes!*" — (In *H min.* C Takt, mit Streichquartett und Flöte).

---

*) Im Juniheft des *Journal de Paris* vom Jahre 1779 erschien folgende Parodie des Chors aus der „*Iphigénie en Tauride*" „*O Diane, sois nous propice!*"

„*O Minerve, suis-je en Attique?*
Dans Délos, Apollon, inspires-tu ces chants?
Ce sont les Muses que j'entends —
France, les Dieux t'ont donné leur Musique."

Mächtig wirkt die Scene, in welcher *Iphigenia* das Messer ergreift, und *Orestes* knieend vor dem Stosse noch ausruft: „*Ainsi tu péris en Aulide, Iphigénie, ô ma soeur!*“ — Sie ist ein wahrer Brennpunkt theatralischer Wirkung. *Iphigenia* ruft: „*Mon frère Oreste!*“ und der Chor der griechischen Priesterinnen: „*Oreste notre Roi!*“ — *Iphigenia*: „*O mon frère*“ — in *A dur*, Melodie in der grossen Terz; *Oreste*. „*O ma soeur, oui, c'est vous!*“ — in *A moll* der kleinen Terz. Dann wieder *Iphigénie*: „*O mon frère, o mon cher Oreste!*“ in *E moll;* und weiter hernach: „*Laissons là ce souvenir funeste! laissez-moi ressentir l'excès de mon bonheur!*“ — jubelnd, in ganz heiterem *C dur*. Eine himmlische Cavatine (*Andante* in *C maj*. ₵ Takt mit Oboen)!

Die 4. Scene, wo König *Thoas* kommt: „*De tes forfaits la trame est découverte*“ — und erfährt, dass der Fremde *Orestes* ist, der Oberpriesterin Bruder, ihn grausam, barbarisch dennoch geopfert haben will und von *Pyladen* (in der 5. Scene), der mit einer Schaar Griechen herbeieilt, getödtet wird, worauf (in der 6. Scene) *Diana* erscheint, hat eine gute passende Musik. (Lebhaftes *Tempo* in *F maj*. ₵ Takt, mit Geigen, Hörnern, Flöten, Oboen und Fagotten). Die Ankunft des *Thoas* zur Opferscene ist ein Muster rhythmischer Kunst.

Auch der Schlusschor (in der 7. und letzten Scene): „*Les Dieux longtemps en courroux*“ — (*Allegro* in *C dur*, *C* Takt, mit Violinen, Flöten, Trompetten, Hörnern, Hoboen, Clarinetten und Pauken) ist vortrefflich und das ganze *Finale* des Stückes würdig.

Gluck hat seinem Lieblingskinde auch dadurch einen Zauber verliehen, dass er das Gewitter gleichsam in der Ferne, bei dem Gefechte der Griechen und Scythen im IV. Akte, und die Begleitung der Arie des *Orestes* im II. Akte, wo derselbe zur Ruhe gelangt und entschlummert, als *Diana* erschienen ist, passend wieder anbringt. Es ist diess ein wahres Meisterstück im Gebrauche des Orchesters.

Welch Glück diese klassische Oper in Paris gemacht, und welch hohe Anerkennung sie allda gefunden hat, beweist der Umstand, dass im Jahre 1783 die letzten Vorstellungen derselben

jedesmal über 9000 Livres eingetragen haben. Am 2. April 1782 ward sie zum 151sten Male aufgeführt und brachte diesen Abend 15,125 Livres ein. *)

Nach den herrlichen Vorstellungen der „*Iphigénie en Tauride*," welche die gesammte Pariser Welt entzückt hatten, überreichte der Dichter Dorat dem deutschen Tonmeister eine metrische Nachbildung der Ode von Dryden: „Die Gewalt der Musik" — und begleitete sie mit folgendem Gedichte: **)

Le Spartiate belliqueux
Reçoivait les combats à la voix de Tyrtée,
Alexandre soumis dépendait, dans ces vœux,
De l'Art savant de Timothée.
Ta chaleur, tes élans, tes traits vifs et profonds
Ont de cet Art dans toi réveillé la puissance;
Le froid méchanisme des sons
A fait place à leur éloquence.
Il nous faut des tableaux et non pas des chansons!
Par la terreur tu consolidas mon Roi;
Tu l'amollis par le plaisir;
L'amour à tes accens communiquait sa flamme,
Tu fais tonner le rage ou gémir l'amitié ...
La Musique est parfois sœur de la Parlue,
Et la scène lyrique, avec étonnement,
Voit enfin de nos jours, grâce à ton énergie,
L'auguste et sombre Tragédie,
Sans madrigaux usés, exprimer son tourment.
Trop faible pour te suivre en ta marche hardie,
Loin de nous l'automate à ses calculs borné,
Qui sous les lois d'Euclide enchaîna Polymnie!
C'est dans un cœur passionné
Que tu puises ton harmonie
Bien sentir, c'est créer; crois-moi, triomphe en paix,
Quand l'ignorance te décrie.

---

*) S. Cramers Magazin der Musik. Februar u. März 1783, Nr. 25

**) S. *Almanac des Muses pour l'année 1780*, und *Mémoires pour servir* etc. am Schlusse.

Eh! quels raisonnemens opposer au délire?
Le grand homme attaqué répond par ses succès.
Et l'envie est punie au moment qu'elle admire.
Pourquoi, que sa fureur ajoute à ton repos.
Quand la gloire est au comble, il faut bien qu'on l'expie.
L'enthousiasme ou la haine des sots
Sont les deux malheurs du génie.

Ungeachtet dieser neuen Lorbeerkrone, welche sich um Gluck's Schläfe gewunden hatte, dauerte der lyrische Krieg dennoch in seiner ganzen Stärke fort. Eine Flugschrift mit dem Titel: „*Entretiens sur l'État actuel de l'Opéra de Paris*" — von Cocqueau verlieh denselben einen neuen Grad von Heftigkeit und Bitterkeit. Gluck wurde darin gemeistert und Piccini erhoben, Beide weit über das Mass. Die Enthusiasten für den Einen und die Feinde des Andern hielten sich nicht mehr zurück; es war eine allgemeine Entfesselung. Der neue Opern-Direktor Berton versuchte die Partheien neuerdings zu beschwichtigen, indem er die Häupter zu versöhnen strebte. Er gab eine grosse Tafel, wobei Gluck und Piccini, nachdem sie sich umarmt hatten, neben einander gesetzt wurden. Sie sprachen auch während der ganzen Zeit mit vieler Herzlichkeit zusammen. Beim Nachtisch, erzählt Ginguené, liess sich Gluck, vom Wein erhitzt, in guter deutscher Weise gehen, und sprach laut, dass Jedermann ihn hören konnte: „Die Franzosen sind doch gute Leute, aber sie machen mich lachen; sie wollen, dass ich ihnen Gesang mache, und sie verstehen doch nicht zu singen. Mein lieber Freund! Sie sind ein, in ganz Europa berühmter Mann, Sie denken an nichts, als an die Erhaltung Ihres Ruhmes. Sie machen ihnen schöne Musik: Sind Sie deshalb weiter als ich? — Glauben Sie mir, auf Goldgewinn muss man hier denken, sonst auf nichts." Piccini antwortete ihm so artig, als er vermochte, dass man in seiner Zeit sich mit seinem Ruhm und mit seinem Glücke beschäftigen könne. — Sie trennten sich herzlich, wie sie sich empfangen hatten, und es liegt

ausser allem Zweifel, dass ihr gegenseitiges Benehmen aufrichtig war.

Bei Gelegenheit der genannten Broschure erschienen im Julihefte des *Journal de Paris* vom Jahre 1779 folgende Verse an den Ritter Gluck *)

Peintre des passions et souverain du coeur,
Tu sus franchir, au dépit de l'erreur,
Les bornes qu' à ton Art l'ange avoit prescrites;
Et ton génie étudiant ses limites,
D'un Art nouveau tu devins l'inventeur.

Des Welches un moment la langue peu sonore
Par toi d'un rhythme heureux s'enrichit et s'honore.
Tu sus apprécier ses sons rebelles et sourds.
On sçait le terrible anathème
Qu' avoit lancé contre elle un Sage de son pays.
Ce Sage l'entendit; il changea son système.

Laisse dire les sots, et poursuis tes succès,
Enrichis-nous long-temps de tes savantes veilles,
Que l'envie assemblant ses traits,
S'élève contre tes merveilles;
D'autres pourront amuser nos oreilles;
Tu parles à nos coeurs; c'est gagner ton procès.

Zu Wien wurde die Oper „*Iphigenia auf Tauris*" in deutscher Sprache am 23. Oktober 1781 zum ersten Male mit dem ausserordentlichsten Beifalle aufgeführt.

Im Jahre 1795. **) am 24. Februar fand die 1ste Aufführung dieser Oper, ebenfalls in deutscher Sprache, zu Berlin Statt. Die deutsche Oper dieser Residenz erhielt dadurch einen so bedeutenden Aufschwung, dass sich von dieser Zeit an die gleiche Berechtigung derselben mit der italischen Oper herausstellte. Ehre dem Eifer des wackeren Musikdirektors Anselm Weber, dessen unermüdliches Wirken zur Förderung wahrer Kunst ihn

*) S. *Mémoires pour servir etc.* p. 467.

**) S. Schneider's Geschichte der Oper in Berlin. Berlin 1852. 8. Seite 264.

unsterblich machte. Von dieser Zeit an wurden Gluck's Opern auf der Berliner Bühne heimisch, und erfreuten sich stets eines ungeheuchelten Beifalles.

Der deutsche Altmeister Goethe schätzte diese Oper ganz vorzüglich. Einen kleinen Beweis hiervon liefert folgendes Gedichtchen, womit er das, der einst berühmten dramatischen Sängerin Milder übersendete Exemplar seiner „*Iphigenia auf Tauris*" begleitete:

„Diess unschuldvolle, fromme Spiel,
Das edlen Beifall sich errungen,
Erreichte doch ein höh'res Ziel
Von Gluck betont, von Dir gesungen." —

Gluck hatte nebst der „*Iphigénie en Tauride*" noch eine andere Opern – Dichtung und zwar „*Echo et Narcisse*" zum Tonsatze mit nach Paris genommen. Diese wurde fünf Monate nach der zweiten „*Iphigénie*" zur Aufführung gebracht, erntete aber, gleich der „*Cythère Assiégée*" nur einen geringen Beifall.

Im Jahre 1780 *) wiederholte die königl. Akademie der Musik diese Oper, nachdem mit derselben bedeutende Veränderungen vorgenommen worden waren. Man hatte die Längen abgekürzt, in der Exposition einige Modificationen gemacht, wodurch sie in der Meinung der Franzosen an Deutlichkeit gewann; man hatte ferner die Rolle des *Amor* fast gänzlich unterdrückt, da sie ihnen zum Ganzen nicht zu passen schien. Aus den angenehmsten Scenen derselben wurde ein Prolog zusammengezimmert, und die Oper selbst auf drei Akte gesetzt, um ihr einen einfacheren und rascheren Gang zu verleihen. Durch alle diese Veränderungen, sagt Grimm, war jedoch dem werthlosen Gepräge der Dichtung keine Abhilfe geleistet; denn der wesentlichste Fehler läge in der Art, wie der Baron Tschudi den

*) S. Grimm, *Correspondance*. T. X. p. 222. (August.)

Stoff aufgefasst hatte. Den meisten Beifall erhielt der Hymnus an die Liebe, der mit Entzücken wieder verlangt wurde: allein man wusste den Schauspielern schlechten Dank, die ihn wiederholen wollten; denn die achtbarsten Stützen dieses scenischen Tempels hatten entschieden, dass eine solche Willfährigkeit gegen das Parterre das Ansehen der königl. Akademie der Musik gewaltig blossgestellt habe.

Die, in dieser Gestalt veröffentlichte Oper hat folgenden Titel:

„*Echo et Narcisse. Drame lyrique en trois Actes avec un Prologue par M. le Baron de T. Mis en Musique par M. le Chev. Gluck. Représenté pour la première fois par l'Académie Royale de Musique le Mardy* 21. *Septembre* 1779. *Prix* 24 *Liv. A Paris, chez Des Lauriers Mad. de Papiers, Rue St. Honoré à côté de celle des Prouvaires.*" — *Fol. maj.* 256 Seiten.

Die Personen sind: *Aglaé, Eglé, Echo* und *Amour* (sämmtlich Soprane); dann *Narcisse* und *Cynire* (Alt). Chor der Nymphen und Waldgötter.

Der Inhalt der Dichtung ist in Kürze folgender: Dem, durch hohe Schönheit ausgezeichneten Jünglinge *Narcissus* aus Thespiä oder Lakedämon, Sohne des Flusses Kephissos und der Nymphe Leiriope wurde von Teiresias geweissagt, dass er ein hohes Alter erreichen würde, wenn er sich selbst nicht sähe. Die schöne Nymphe *Echo* erblickte ihn eines Tages auf der Jagd und verliebte sich in ihn. Da er aber ihre Liebe nicht erwiderte, so schmachtete sie vor Gram so dahin, dass von ihr nichts übrig blieb, als die Stimme. *Echo* erflehte die Rache der Götter. Als nun *Narciss* einst aus einer klaren Quelle trinken wollte, sah er in derselben sein Bild und verliebte sich in dasselbe. Da es unmöglich war, den Gegenstand seiner Liebe jemals zu erreichen, so verging er ebenfalls, und ward in die Blume seines Namens verwandelt.

In der, der Gluck'schen Oper zum Grunde gelegten Dichtung gefallt es jedoch dem Gott der Liebe, Apollo einen Streich zu spielen, und *Echo*, in die dieser Gott verliebt ist, und die durch seine Ränke, da sie ihn nicht wieder lieben kann,

endlich vor Gram das Leben verliert, wieder aus dem Schattenreiche zurückzurufen und mit dem schönen Jünglinge *Narcis* durch das zärtlichste aller Bande auf den höchsten Gipfel der Seligkeit zu erheben.

Die Tonstücke der mir vorliegenden Partitur sind folgende:

Die Ouverture im Pastoralstyle, *Moderato* in *D maj.* ⅔ Takt, wird von zwei Orchestern getragen, deren Eines aus dem Streichquartett, *Oboi* und *Corni*, das Andere aus dem Streichquartett, mit *Fagotti* und *Clarini* besteht. In dem zweiten, das Echo des Ersteren vorstellenden Orchester sind die nachgeahmten Perioden zwar etwas lang, müssen aber doch eine angenehme Wirkung erzeugen. Was die *Clarini* betrifft, so scheinen diese von unseren heutigen Trompetten, die von vielen neueren Tonsetzern auch *Clarini* genannt werden, sehr verschieden gewesen zu seyn, weil Gluck ihnen Tongänge zumuthet, die man von Trompetten (die heutigen Klappen-Trompetten ausgenommen) vergebens fordern würde. Der Charakter des Tonsatzes ist lebhaft und heiter.

Der Ouverture folgt der erwähnte Prolog, den ein Chor der Nymphen mit sanfter, einschmeichelnder Melodie in *G maj.* C Takt eröffnet: „*A l'ombre de ces bois épais.*" Er wird vom Streichquartette, *Flauto* und *Oboi soli* begleitet. Diese Begleitung ist überaus schön. Die Sätze der 2. Scene sind: 1. Recitativ und Arie des *Amor* im bewegten Zeitmasse, *D maj.* C Takt. Voll Selbstgefallen und Freude über sich und das, was er vermag, singt er im muthwilligsten und launigsten Tone die Ariette: „*Rien dans la nature n'échappe à mes traits, — ni le guerrier de son armure, ni le chasseur leger qui fuit dans les forêts*" — mit Streichquartett, *Oboi* und *Corni*. Das Tonstück, in welchem *Amor* seine Absichten entwickelt, ist allerliebst, und der Charakter des Liebesgottes ist so neu und originell von Gluck bearbeitet, dass man die Arie nicht satt hören kann. 2. Zwei Tanzstücke der Zephyre und der Mühen *(peines)*, und zwar ein *Moderato dolce* in *D maj.* ⅔ Takt, für Streichquartett, *Oboi*, *Fagotti* und *Flauto solo*, und ein *Lento* in *D min.* C Takt für Streichquartett und *Oboe solo*. 3. Ein kurzes *Arioso* des *Amor* in *G maj.*

$^3/_4$ Takt: „*Amables plaisirs, tendres peines!*“ — vom blossen Streichquartett begleitet, dem wieder ein ganz einfaches und zugleich liebliches Tanzstück, *Andante* in *G maj.* *C* Takt für Streichquartett und *Fagotti* folgt. 4. Eintritt der Vergnügungen mit grosser Arie des *Amor*, *Andante* in *G maj.* $^3/_4$ Takt: „*Amusez, sachez plaire*“ — mit Streichquartett und *Fagotto solo*. Der Gesang ist edel gehalten, und die Schlussformen mit einigen Coloraturen geziert. 5. Balletmusik, *Grazioso* in *E min.* $^6/_8$ Takt für Streichquartett, *Oboi* und *Corni*, mit einem Trio in *G maj.*, dem der erste Satz *da Capo* folgt; dann Recitativ, nach welchem *Amor* die obige einfache, und doch kräftige Arie: „*Rien dans la nature*“ *etc.* wieder aufnimmt. Ein Contretanz in *C maj.* $^2/_4$ Takt für Streichquartett, *Oboi* und *Corni* schliesst den Satz. 6. Eine kurze Arie des *Amor* in *F maj.* $^3/_4$ Takt, sammt Mittelsatz in *D min.* und *da Capo*: „*Vallons chéris par les Amans*“ — vom Streichquartett, *Corni*, *Clarinetti* und *Fagotto* begleitet, welche bei den früheren Aufführungen im III. Akte gesungen wurde. Dieser Gesang ist ein Musterstück zarten und heimlichen Gefühles, voll der lieblichsten Wiederhalle der Hörner und *Clarinetti*, die sowohl den besungenen Gegenstand malen, als die sanfttrauernde Empfindung des Inhaltes aussprechen. *Amor* beklagt in diesem Liede das Schicksal der Nymphe, die aus Gram über die vermeinte Untreue ihres *Narcis* gestorben ist, und die bekannte, von Ovid beschriebene Verwandlung erlitten hat, und kleidet Alles in einen Zuruf an andere Liebende ein.

I. Akt. 4. Scene. Recitativ der *Eglé* in *C maj.* *C* Takt, mit Streichquartett, *Oboi*, *Clarinetti* und *Corni*, sodann feierlicher Chor der Nymphen und Waldgottheiten. *Andante* in *C maj.* *C* Takt: „*Que la lumière vive et pure*“ — mit derselben Begleitung, wobei auch die Tänzer eintreten. Die folgende, aus verschiedenen Wechseltänzen bestehende Balletmusik enthält ein *Allegro* in *F maj.* *C* Takt für Streichquartett, *Oboi*, *Corni* und *Flauto solo*; dann einen *Menuet* in *B maj.* $^3/_4$ Takt für das Streichquartett allein; ferner einen charakteristischen und markirten Tanz in *G min.* für das Streichquartett und *Corni* in ganz ungewöhnlichem Rhythmus. Diesem folgt eine einfache,

kurze und zärtliche Ariette für Gesang und Tanz mit eingewebten Echos der *Eglé*, *Moderato* in *G maj.* ⅜ Takt: „*Echo par un charme innocent*“ — für Streichquartett, *Clarini* und *Fagotti*, nach welcher der Chor: „*Que la lumière*“ etc. wiederholt wird.

Die 2. Scene beginnt mit einem kurzen, begleiteten Recitativ der *Echo*, *Andante* in *C min.* *C* Takt: „*Nymphes éloignez-vous un moment*“ — mit Streichquartett, dem ein Pantomimen-Stück in *C min.* *C* Takt für Streichquartett und *Fagotto solo* folgt.

Die 3. Scene ist ein Gesang zwischen *Echo* und *Cynire*, bestehend aus einem Recitativ und einem *Arioso*. Ersteres beginnt mit den Worten: „*Pour offrir à l'amour l'hommage*,“ — das Zweite: „*J'y cache hélas une vive blessure*“ — ist ein *Grazioso* in *C min.* ₵ Takt; beide Stücke werden vom Streichquartett begleitet. Der Satz ist ernst und feierlich und blosser deklamatorischer Gesang. Die Scene endet mit einer Arie der *Echo* in *G min.* ₵ Takt: „*Hélas! je n'ai pour moi qu'une âme simple*“ — mit Streichquartett, der noch ein Recitativ zwischen *Echo* und *Cynire* folgt.

Die 4. Scene. Kurzes, vom Streichquartett begleitetes Recitativ, *Largo* in *C maj.* *C* Takt, mit einer, in sanfter und rührender Klage sich ergiessenden Arie der *Echo*, *Dolce con espressione* in *B maj.* ⅜ Takt: „*Peut être d'un injuste effroi*“ — mit Streichquartett und *Flauti*.

Die 5. Scene. Brillante, an einigen Stellen von der *Echo* unterbrochene Arie der *Eglé*, *Allegro* in *B maj.* ⅜ Takt: „*Vous differes vos jeux*“ — mit Streichquartett und *Oboi*. Den Schluss macht ein kurzes Recitativ.

Die 6. Scene. Grosse Scene des *Narcisse* mit fernem Echo. Sie enthält: 1. ein *Dolce* in *F maj.* ₵ Takt: „*Divinité des eaux!*“ — mit Streichquartett, *Oboi*, *Flauti*, *Clarini* und *Corno solo*. Recitativ und *à tempo* wechseln hier mit grosser Wirkung ab. 2. Begleitetes Recitativ zwischen *Narcisse* und *Echo* in *B maj.* *C* Takt: „*Lorsque je souriais un souris*“ — das in ein kurzes *Arioso* des *Narcisse* in *C min.* ₵ Takt übergeht: „*Par mes ennuis, par tes alarmes*“ —. Beide Stücke werden vom Streichquartett und *Oboe solo* begleitet.

In der 7. Scene, dem *Finale* dieses Aktes, tritt *Cynire* mittelst eines Recitativs hinzu. Die übrigen Nummern sind: 1. Arie der *Echo*, *Dolce* in *F maj.* C Takt: „*Ah, s'il s'était laissé surprendre*" — mit Streichquartett, welche *Cynire* mit einem kurzen Recitativ schliesst. 2. Arie des *Cynire*, *Moderato* in *A maj* ¾ Takt: „*Si votre amant du charme*" — mit Streichquartett, *Corni* und *Fagotti*, und sehr einfachem und lieblichem Gesange. 3. Recitativ der *Echo*, dann *Arioso* in *D maj.* C Takt: „*D'une vie aussi malheureuse*" — mit Streichquartett. 4. Duett zwischen *Echo* und *Cynire*, *Andante* in *D maj.* C Takt: „*L'espoir fuit de mon coeur*" — mit Streichquartett, *Oboi*, *Corni* und *Fagotti*. Ein ernstes, feierliches Tonstück.

II. Akt. 1. Scene. Instrumentirtes Recitativ zwischen *Eglé* und *Cynire*, *Andante* in *D min.* C Takt: „*Ton amitié vive et pressante*" — mit Streichquartett; dann in der 2. Scene ein grosser Sopranchor der vier Nymphen *Eglé*, *Thamis*, *Aglaé* und *Sylphie*, *Andante* in *D maj.* C Takt; „*O chérie et tendre amie!*" — mit Streichquartett und *Oboe*, den die *Echo* mit einem Recitative schliesst. Diesem eben so eigenthümlichen und künstlich ausgeführten, als effektvollen Tonsatze folgt ein Trauerchor in den vier weiblichen Stimmen, *Lento* in *C min.* C Takt: „*O mortelles alarmes, impitoyables Dieux!*" — mit Streichquartett und drei *Tromboni*, in choralartigem und düster gehaltenem Charakter. Ihm folgt ein kurzes, die tiefste Empfindung ausdrückendes *Arioso* der *Echo*, *Adagio molto* in *As maj.* C Takt: „*Quel coeur plus sensible*" — mit Streichquartett, worauf der Chor seinen Gesang wieder aufnehmen will, aber durch ein Recitativ der *Echo*, Mitleid flehend, unterbrochen wird.

3. Scene. Kurzes Recitativ der *Eglé*.

Die 4. Scene bildet das *Finale* des II. Aktes und enthält: 1. eine Arie des *Narcisse*, *Allegro* in *A min.* ⅔ Takt: „*Je ne puis m'ouvrir ta froide demeure*" — mit Streichquartett, *Oboi* und *Fagotti*. Diese Arie hat eine überaus schöne Bassführung. Schwermuth und Verzweiflung ist ihr Charakter; 2. ein kurzes Recitativ und Arie des *Cynire*, *Andante moderato* in *As maj.* C Takt: „*Sa voix plaintive et gémissante*" — mit Streichquartett,

Oboi und *Clarinetti*, welche von einem Recitativ zwischen *Cynire* und *Narcisse* geschlossen wird. Der Gesang ist einfach und edel und die durchlaufenden Triolengänge der Violinen geben dem Stücke Leben und Bewegung. 3. Arie des *Narcisse*, *Allegretto* in *C maj.* *C* Takt: „*O combat, ô désordre extrême!*“ — mit Streichquartett und *Corni*. Sie hat ein heiteres Gepräge, obschon der Gesang sich nur gemessen fortbewegt. 4. Ein Doppelchor hinter dem Theater in *A min.* *C* Takt: „*Dieux qu'implorent ses tristes yeux*“ — mit Streichquartett, *Oboi*, *Clarinetti* und *Tromboni*, und Zwischensätzen des *Narcisse* und *Cynire* schliesst diesen Akt.

III. Akt. 1. Scene. Gesang einer *Coriphée;* mässiges Zeitmass in *B maj.* *C* Takt: „*Che recompagne en vain de ces sombres forêts*“ — mit Streichquartett, obligater Flöte und Clarinette, vom Chor der Nymphen: „*O chère Echo!*“ — der diese zu trösten sucht, öfters unterbrochen.

2. und 3. Scene. Kurzes Recitativ des *Narcisse* und *Cynire;* dann Arie des Letzteren, *Grazioso* in *B maj.* ⅜ Takt: „*Dissipe ce mortel effroi*“ — in welches später *Narcisse* einfällt, mit Violinen, *Violoncello* und *Corno soli*. Diese Arie zeichnet sich durch einen schönen, ruhigen Gesang aus, der von den concertirenden Instrumenten in lieblicher Weise verschönert und von einem, bis zum Allegro gesteigerten Zeitmasse gehoben wird.

Die 4. Scene beginnt mit einem Recitativ des *Narcisse*: „*De l'amitié touchante*“ —, dann dessen, von kurzen Sätzen der *Echo* einige Mal unterbrochener, deklamatorischer Gesang, *Lento* in *B maj.* *C* Takt: „*Beaux lieux, témoins de mon ardeur*“ — mit Streichquartett, *Oboi*, *Flauti* und *Clarinetto*. *Narcisse* drückt seine unendliche Sehnsucht nach der Geliebten aus, indem er ihr laut zuruft und Entgegnung erhält. Nach der Wiederbelebung der *Echo* durch *Amor's* Macht vereinigen sich beide Liebende in seligem Entzücken.

Amor beginnt die 5. Scene, oder das *Finale* dieses Aktes mit einem Recitativ. Ein *Quatuor* zwischen *Amor*, *Echo*, *Narcisse* und *Cynire* folgt: „*Quel retour, ô Dieux! quel moment!*“ — Es ist ein *Andante grazioso* in *G maj.* ⅜ Takt, mit Streichquartett, *Oboi*, *Flauti* und *Corni*. Heiterkeit wechselt mit allen innigen

Gefühlen und fesselt in angenehmster Weise das Gemüth des Zuschauers. Der bewegte Schlusschor in *Es maj.* C Takt: „*Le Dieu de Paphos et de Gnide*" — mit vollem Orchester, ist ein Hymnus an den Gott der Liebe, mit darauf folgenden Feiertänzen. Diese sind: 1. *Romance Moderato* in *D maj.* C Takt, für Streichquartett, *Clarinetti*, *Corni* und *Fagotti*; 2. ein *Lento* in *C maj.* 6/8 Takt, für Streichquartett, kleine Flöten, *Tamburin*, *Oboi*, *Clarini*, *Corni* und *Fagotti*; 3. *Allegro* in *C maj.* 2/4 Takt, für dieselben Instrumente; und 4. das *Minore* 2/4 Takt für Streichquartett, *Oboi*, *Clarini* und *Fagotti*.

Der geringe Erfolg, den diese letzte, vortreffliche Arbeit unseres Gluck in Frankreichs Hauptstadt hatte, vermochte sein festgegründetes Ansehen nicht mehr zu schwächen, obschon seine Gegner, wenn auch nur durch Scheingründe immer noch bemüht waren, den Werth dieser Oper herabzusetzen und so in gewohnter Weise fortfuhren, des grossen Tonsetzers Namen zu verdunkeln.

So nahte das Jahr 1780. Gluck ruhte längst in den Mauern Wiens auf seinen wohlverdienten Lorbeerkränzen aus, schwelgte in den Erinnerungen an die Fehden der Seine-Stadt, ergötzte sich an deren Fortdauer und belächelte in stiller Heiterkeit die Thorheiten der Welt, gleich einem Weisen, der die Menschheit in ihren kleinsten Beziehungen kennen gelernt hatte. Die musikalischen Kämpfe, die mit erneuerter Heftigkeit ausgebrochen waren, so wie die damit verbundenen Intriguen, trieben jetzt mit dem armen Piccini ihr trauriges Spiel.

So vielen Anstrengungen sich Hr. d'Alembert auch unterzog, um die Partheien doch endlich einmal einander zu nähern; so viele Opfer Einer der eifrigsten Piccinisten, der Ritter von

Chastellux*) in einem langen Artikel des *Mercure*,**) der keinen andern Zweck hatte, als eine für die Ehre der Wissenschaften so wünschenswerthe Vereinigung einzuleiten, dem vermeinten Götzendienste der Gluckisten bringen zu müssen glaubte: so sah man doch tagtäglich neue Pamphlete, neue Sinngedichte auftauchen, sammt dem, was daraus folgt. Herr Suard liess mit vieler Sanftmuth dem Herrn Marmontel sagen, dass, wofern er sich jemals unterfinge, sein Gedicht über den Musikkrieg erscheinen zu lassen, er ihm das Gesicht zerfetzen würde. Marmontel war darum nicht minder geschäftig, das Gedicht Jedem vorzulesen, der es hören wollte.***) In Erwartung einer noch mörderischeren Rache hörte der Abbé Arnaud nicht auf, seinen Gegner mit Epigrammen und Liedern zu necken. Folgendes unfeine Gedichtchen machte die meiste Runde, und erfreute sich eines nicht unbedeutenden Beifalles:

Ce Marmontel si long, si lent, si lourd,
Qui ne parle pas, mais qui beugle,
Juge la peinture en aveugle,
Et la musique comme un sourd.
Ce pédant à si sotte mine
Et de ridicules bardé
Dit qu'il a le secret des beaux vers de Racine.
Jamais secret ne fut si bien gardé.

*) S. *Grimm, Correspondance. T. X. p.* 288. Der Chevalier de Chastellux wollte einst mit dem Marquis de Clermont, der ein gründlicher Musiker war, einen musikalischen Streit anknüpfen: „Mein Freund," sagte dieser, „ich will Ihnen eine Arie vorsingen, und wenn Sie im Stande sind, dazu den richtigen Takt zu schlagen, so will ich mit Ihnen über Gluck's und Piccini's Musik recht gern streiten."

(Siehe *Mémoires de M^me de Genlis T. IX p.* 83.)

**) Vom 25. April 1780.

***) Marmontel liess von seinem Gedichte „*Polymnie*" bei seinen Lebzeiten nur Bruchstücke drucken. Das Ganze findet man in seinen *Oeuvres posthumes*. Paris, 1820. 8.

1781.

Die Menschen bilden sich oft die sonderbarsten Begriffe *) von der Art des Benehmens, welches Gelehrte und Künstler sich wechselseitig schulden. Man verzeiht es ihnen leichter, wenn sie einander unterdrücken, zerreissen und in tausenderlei Weise schaden; aber sie halten es für ein unverzeihliches Verbrechen, wenn sie bei der Behandlung eines und desselben Stoffes öffentlich mit einander zu ringen sich erlauben. Einer der vorzüglichsten Beweggründe des Hasses und der Verfolgungen, die Voltaire von Seite der Gelehrten erfahren hat, war die Freiheit, die er sich nahm, von Crebillon bereits bearbeitete Stücke mit Glück wieder auf die Bühne zu bringen. So konnte man es keineswegs entschuldigen, dass Piccini's Anhänger es nicht für nöthig hielten, das Publikum zur Nachsicht aufzufordern, als dieser Tonsetzer es wagte, eine zweite „*Iphigénie en Tauride*" in Musik zu setzen, ohne sich durch die ungeheuren Erfolge der Gluck'schen Schöpfung beirren zu lassen. Welcher von Beiden besass nun einen höheren Grad von Eigenliebe? — Weit entfernt, ihm für diese grosse Kühnheit schlechten Dank zu wissen, würde man zum Frommen der Kunst und des guten Geschmackes weit eher gewünscht haben, Piccini hätte nicht nur denselben Stoff, sondern auch dasselbe Gedicht bearbeitet. Dieser, seit langer Zeit in Italien bestehenden Gewohnheit, die den Ehrgeiz begünstigt, die belehrendsten Vergleichungen veranlasst, und eben dadurch den Geschmack der Künstler und ihrer Richter zugleich bildet, verdankt die Musik vielleicht einen Theil des Ruhmes, dessen sie sich in jenen glücklichen Ländern erfreut.

Doch Piccini war von der Direktion mit diesem Stücke eben so hintergangen worden, wie einst Gluck mit „*Roland*." Ginguené erzählt den ganzen Hergang der Sache, der dem Direktor nicht zur Ehre gereicht, in seinem Werkchen: *Vie de Nic. Piccini.*

Diese neue „*Iphigénie*" wurde Dienstags, den 23. Jänner

*) S. *Grimm, Correspondance. T. X. p. 385. (Janvier 1781.)*

1781 zum ersten Male aufgeführt. Das Gedicht war von Dubreuil, einem in der Gelehrtenrepublik bis dahin wenig gekannten Manne, der sich jedoch einbildete, er könnte gleich Andern eine Tragödie in Stücke zerschlagen, um daraus eine Anzahl von Halbversen für eine Oper zu ziehen und diese so recht und schlecht zum Gebrauch eines Tonsetzers zu verbinden. Die Grundlage zu dieser „*Iphigénie*" ist eben wieder dem Stücke des Guimard de la Touche entlehnt, wie es Guillard gethan hat. Wir enthalten uns daher jeder Wiederholung. Das Gedicht, dessen Ehre man Herrn Dubreuil gänzlich überliess, gehört ihm nicht ganz; es gab keinen Freund des Tonsetzers Piccini, der nicht einige Verse darin entweder geändert, oder hinzugefügt hätte.

Die Musik schien den Anhängern der italischen Musik ganz geeignet, den Neid, die Vorurtheile, die Kritik, selbst die Gluckisten zu entwaffnen. Man wollte keine gemüthvolleren, keine rührenderen Melodien gehört haben; die Macht des Gesanges schien nicht allein in allen Arien der *Iphigénie*, sondern ganz vorzüglich in der Freundschaftsscene des III. Aktes den höchsten Höhenpunkt erreicht zu haben, besonders in der wirklich schönen Arie des *Pylades*: „*Oreste! au nom de la patrie*" — und in dem nicht minder herrlichen Trio, das diesen Akt schliesst, und von hohem dramatischen Ausdruck und grosser Wahrheit ist. Man hatte Piccini vorgeworfen, den grössten Theil der Chöre in den Opern „*Roland*" und „*Atys*" vernachlässigt zu haben; in seiner „*Iphigénie*" sind alle des Lobes würdig, das sie empfingen; auch in den Recitativen war mehr Bewegung, Effekt, Wärme und Wahrheit, als in den andern Opern zu finden. Man sah, er hatte von Gluck gelernt, und es nicht verschmäht, das Gute des Deutschen, so weit es dem Italiener gelingen mochte, sich anzueignen. Dasselbe galt in noch höherem Grade von Sacchini.

Und doch, sagt Marmontel*) selbst, konnte sich Piccini's „*Iphigénie*" nach der „*Iphigénie*" Gluck's, welche auf dem

*) S. dessen *Oeuvres posthumes*. Paris, 1804. 8. 3. Band. S. 215.

Theater verblieb, dessen sie sich bemächtigt hatte, nicht halten: denn Gluck hatte in dem barbarischen Gedichte (!), das ihm zum Tonsatze gegeben wurde, Schreckensscenen gefunden, die der Kraft seiner Schreibart entsprachen, und die er mit Stärke ausdrückte. Piccini's Dichtung dagegen, so schlecht gearbeitet, wie sie war, konnte nur ein sanftes Interesse hervorrufen, und der Tonsetzer derselben mit Hülfe der Verbesserungen, die der Verfasser unter meinen Augen vornahm, blos einer rührenden Musik Raum gewähren. Daher kam es, dass nach dem starken Eindrucke, den die grausame Oper Gluck's (!) auf Augen und Ohren machte, die von Piccini's Oper erzeugten Bewegungen nur schwach und leicht waren."

Bei der zweiten Aufführung fand ein Ereigniss*) Statt, das zu merkwürdig ist, um in den Jahrbüchern der königl. Akademie der Musik vergessen zu werden, da es zu den Mysterien jenes berühmten Theaters gehörte. Dem. La Guerre, die in den rosigen Tagen ihrer Jugend sich *in trans* herumtrieb, zahlte die Finker, ohne die Börse aus der Hand zu legen; sie, die einige Jahre später es verstand, in fünf bis sechs Monaten den Fürsten von Bouillon zu Grunde zu richten; die den Reichthum Eines der vermöglichsten Franzosen, des Generalpächters Herrn Saudry de Soucy nicht minder erschöpft, und dabei den süssen Gewohnheiten ihrer ersten Verbindungen niemals zu entsagen vermocht hatte: — *Iphigénie* La Guerre war betrunken und zwar in einem Grade, dass sie auf der Scene wankte und den sie unterstützenden Priesterinnen im eigentlich materiellen Sinne sehr lästig fiel; man konnte nicht begreifen, wie sie den ersten Akt zu vollenden im Stande war. Die Besorgniss, das Schauspiel zu unterbrechen, besonders aber das Mitleid, das in diesem Augenblick die muthmassliche Lage des unglücklichen Piccini einflössen mochte, erlangten vom Parterre mehr Rücksicht und Schonung, als man von demselben hätte erwarten sollen; man hörte daselbst nur ein dumpfes Gemurmel und

*) welches auch Ginguené in seinem Werke: „*Vie de Piccini*" etc. erzählt.

enthielt sich sowohl des Lachens als des Zischens. Alle Hilfeleistungen, welche die, das Gehirn der Prinzessin noch verdunkelnden Dünste schnell zerstreuen konnten, wurden ihr in der Zwischenzeit des zweiten Aktes dargebracht und befähigten sie, in den beiden letzten mit mehr Anstand zu singen. Doch noch am nämlichen Abend erhielt sie Befehl, sich nach dem *Fort l'Évêque* zu verfügen und sie unterzog sich ihm mit vieler Ergebung. Zwei Tage nachher entliess man sie daraus, um ihre Rolle nüchtern wieder zu übernehmen. Mit vieler Empfindung sprach sie da die zwei ersten Verse der Rolle:

„O jour fatal que je voulais en vain
Ne pas compter parmi ceux de ma vie!" —

Jetzt schien das Publikum seinerseits betrunken zu seyn, und bewies es ihr durch ein endloses Beifallsklatschen. Sie sang aber auch heute besser als jemals. Am Ende des I. Akts liess man ihr, und zwar in einer Weise, welche dieser Gnade den grössten Werth verlieh, bekannt geben, dass ihr die Freiheit wieder geschenkt sei.

Am 8. Juni 1781 gerieth während der Vorstellung des „*Orphée*" von Gluck der Schauplatz der grossen Oper in Brand und wurde ein Raub der Flammen. Der des Palais Royal war schon am 6. April 1763 abgebrannt. In Folge des letzten Unglücksfalles wurde der Saal der Porte Saint-Martin gebaut, und als provisorisches Asyl für die Oper bestimmt, die besonders von der Königin begünstiget wurde. Bei dieser Gelegenheit machte ein Dichter, Namens D'Aquin, folgendes *Quatrin*:

„La Musique nous est fatale,
Pour et contre on se déchire.
Comment calmer l'une et l'autre cabale? —
Gluck a fini par brûler l'Opéra."

Nach diesem unglücklichen Ereignisse musste sich nun die königl. Akademie der Musik auf den Saal des Schlosses der Tuilerien, der für das *Concert spirituel* bestimmt war, und wo zwei Mal in

der Woche Concerte gegeben wurden, beschränken. Die Ersteren waren sehr besucht, aber der Eifer dafür nicht von langer Dauer. Die Gluckisten wurden über die Missachtung, deren Spielball sie bei letzterer Gelegenheit gewesen waren, in eine sehr üble Laune versetzt. Man hatte auf dem Anschlagzettel eine italische Arie des Ritters von Gluck angekündigt; in dem Augenblicke, als man sich anschickte, sie aufzuführen, stellten sich die Piccinisten, als wollten sie herausgehen, oder sich zum Foyer begeben. Die Gluckisten verdoppelten ihre Aufmerksamkeit und, nachdem sie allein Meister des Schlachtfeldes geblieben waren, verkamen sie fast von Beifallsklatschen. Aber leider — man hatte sie betrogen; die Arie war nicht von Gluck, sie war von Jomelli und in Italien ausgepfiffen worden.*)

Sechszehnter Abschnitt.

Friedrich Nicolai und Joh. Friedrich Reichardt in Wien. — Salieri's Arbeiten für Paris. (1781—1786.)

Im Sommer des Jahres 1781 kam der bekannte, wissenschaftlich und musikalisch gebildete Berliner Buchhändler Friedrich Nicolai auf seinen Reisen nach der Stadt Wien. Er hatte nicht nur in der allgemeinen deutschen Bibliothek die Kritiken über Gluck gelesen, sondern auch die schiefen Urtheile der in jener Zeit zu Berlin lebenden, Gluck abholden Tonsetzer zur Kenntniss genommen. Er hatte ferner im Jahre 1770 einigen Proben jener mangelhaften, auf Befehl des Königs in dem Saale des Schlosses zu Potsdam von italischen Sängern unternommenen Aufführung verschiedener Stücke aus Gluck's „*Orfeo*" und „*Alceste*" beigewohnt, und wollte daher eben so

*) S. *Grimm et Diderot*, *Correspondance*. *T. X. p.* 440.

wenig, als die übrigen Gegner des süddeutschen Tonsetzers jenen Ruhm, der sich von Wien aus über Deutschland verbreitet hatte, gelten lassen. Man darf nur die sich auf diesen Gegenstand beziehenden, ziemlich weitläufig ausgesprochenen Meinungen und Ansichten, die Nicolai in seinem Reisewerke*) niedergelegt hat, nachlesen, und man wird den Einfluss wahrnehmen, den Forkel und seine Genossen auf ihn ausgeübt haben, obschon er sich gegen die Sünde des Nachbetens mit der Versicherung streng zu verwahren sucht, dass er selbst im Stande sei, den Werth eines Tonwerks aus der Partitur zu beurtheilen.

Als jedoch Nicolai in Wien, wenn auch in schlechter Aufführung, den „*Orfeo*" zu hören bekam, änderte er manches seiner scharfen Urtheile und liess unserm Tonheros Gerechtigkeit widerfahren. Er äussert sich darüber in folgender Weise:

„Man kann sich leicht vorstellen, dass ich sehnlichst gewünscht habe, Etwas von Gluck's besten Werken, besonders dessen „*Alceste*" oder die „*Iphigenia auf Tauris*" nach der ihm eigenen Manier in Wien aufführen zu hören. Dazu war aber keine Hoffnung vorhanden. Der berühmte Komponist weilte Krankheitshalber in Baden, um die Bäder zu gebrauchen. Man sagte mir, „*Alceste*" und „*Iphigenia*" könnten nicht aufgeführt werden, weil sie auf keine Weise einstudirt seien. Es fänden sich auch weder Sänger noch Sängerinnen, welche einzelne Stücke davon nach der, dem Tonsetzer eigenthümlichen Manier vorzutragen Willens gewesen wären.

„Endlich ward am 30. Juni von einer französischen Gesellschaft, die auf dem Theater nächst dem Kärnthnerthore spielte, eine Vorstellung des „*Orfeo*" angekündigt. Diess war mir ausserordentlich angenehm, zumal, da diese Musik mir aus der Partitur nicht ganz unbekannt war, und ich Gelegenheit hatte, sie Tages zuvor noch einmal durchzusehen. Das grosse Schauspielhaus war gedrängt voll. Gluck's Verehrer sagten mir, ich

*) S. Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz. Berlin und Stettin 1784. 4. Bd. S. 527—537.

möchte den Werth der Musik nicht nach dieser unvollkommenen Vorstellung beurtheilen. Diess würde auch in der That unbillig gewesen seyn. Ich begab mich nun mit dem festen Vorsatze in das Schauspielhaus, unpartheiisch Alles abzurechnen, was, soweit ich es einsehen konnte, die Ausführung dem inneren Werthe der Musik rauben möchte. Zwar muss ich gestehen, wenn einige Verehrer Gluck's mir bei der Aufführung nicht selbst so oft in's Ohr geraunt hätten, diese sei ganz elend, und man kenne Gluck's Musik gar nicht wieder; so hätte ich, nachdem ich mit grösster Aufmerksamkeit zugehört hatte, wirklich geglaubt, es habe wenigstens das Orchester Gluck's Musik gut vorgetragen. Es war kein schlechtes Orchester; es spielte mit Gleichheit und ziemlicher Genauigkeit, discret und achtsam gegen die Singstimme, mit markirter Eigenheit und Kraft des Ausdrucks (gegen andere Musik gerechnet, die ich sonst in Wien gehört hatte), welches ich gerne für Etwas von der eigenthümlichen Manier Gluck's gehalten hätte, wäre mir nicht immer zugeflüstert worden: „„Das wäre Alles noch gar nichts!““ —

„Gesang und Aktion waren freilich so gut als gar nichts. Der Sr. Le Petit krähte wie ein Hahn und quackte wie ein Frosch, stand immer vorwärts gerichtet in einem Winkel von 45 Graden, wie der Korporal Trim in Tristram Shandy; und wenn er gegen seine *Euridice* zärtlich that, so legte er die rechte Hand vor die Brust, und die linke auf den Bauch und krümmte sich, als ob er die Kolik hätte. Gleichwohl war des Klatschens kein Ende, das aber hoffentlich nur dem Komponisten gelten sollte, sonst wäre es zu arg gewesen. Mad. Giorgi Banti hatte eine ganz artige biegsame Stimme und sang ihre Rolle ohne Anstoss herunter. Dem. Laurent, in fleischfarbenen Taffet mit einer sittsamen Opernschürze eingeschnürt, spielte eigentlich — nicht den Amor —, sondern den Cupido: denn sie liefsängelte immer rund herum, von der ersten Loge bis zur Zehnkreuzer-Gallerie.

„Dass Gluck selbst mit den spielenden Personen sehr unzufrieden gewesen seyn würde, ist sehr leicht zu erachten. Indessen so unvollkommen die Vorstellung war, so überaus lieb

ist es mir gewesen, sie zu hören. Sie hat meinen Begriff von der Gluck'schen Musik wenigstens in Etwas lebhafter gemacht, oder vielmehr, Manches bestätigt, was ich schon vorher dabei vermuthet hatte. Ich konnte demnach annehmen, dass ein gutes Orchester in Wien (und das war dieses, so sehr es auch einige Zuhörer erniedrigen wollten,) doch der Art des Vortrages, wie Gluck sie verlangt, näher komme, als irgend ein anderes. Daher war ich auf jede Stelle, in der ich auch nur einen schwachen Widerschein des Genies dieses berühmten Komponisten zu erblicken glaubte, äusserst aufmerksam. Besonders muss ich unpartheiisch bekennen, dass das Orchester verschiedene, in dieser Oper vorkommende ausdrucksvolle Instrumentalstücke (worin Gluck, wie mir aus seinen Balletmusiken bekannt ist, eine vorzügliche Stärke besitzt,) mit Geist und Kraft vortrug, so dass sie die trefflichste Wirkung thaten.

„Ich sah übrigens auch hier, dass eine wirklich gute Musik, selbst bei der schlechtesten Ausführung noch als gut erscheint: denn die Arie im zweiten Akte: „*Laissez-vous toucher par mes pleurs*" — womit *Orphée* den Chor der Schatten und Larven besänftigen will, stach auch hier vorzüglich hervor, obgleich der abscheuliche Sr. Le Petit diese Arie gleichsam dahin ächzte und krähte, und der Chor das so oft dazwischen ertönende „*non*" in einem Tone zwischen Hundegebell und dem Geräusch eines schnarrenden Regals so herausstiess, dass auch das Parterre jedes „*non*" mit einem Echo von lautem Gelächter erwiderte. Ausserdem gelangen der Mäd. Giorgi verschiedene Einzelnheiten überaus gut. Die rein natürliche Empfindung schien sie darauf geführt zu haben: denn dass sie die Rolle nicht gehörig verstand, oder darüber nicht reiflich nachgedacht hatte, zeigten manche andere Stellen, die sie in ganz falschem Sinne sang und spielte."

Das Gluck'sche Haus wurde fleissig von ausgezeichneten Fremden aus allen Ständen besucht.

Im Dezember des Jahres 1782 erzeigten ihm auch der Grossfürst Paul von Russland und dessen erlauchte Gemahlin diese hohe Ehre; eine zweite knüpfte sich daran, dass der Kaiser Joseph, um die hohen Gäste im Theater würdig zu unterhalten, Gluck's „*Alceste*," „*Orfeo*" und „*Iphigenia auf Tauris*" nacheinander mit lauter guten deutschen Sängern und Sängerinnen in italischer Sprache auf dem k. k. National-Hoftheater aufführen liess. Der Tonsetzer sowohl, als die Sänger und das Orchester ernteten den ungetheilten Beifall des erhabenen Paares.

Im Sommer des Jahres 1783 kam der königl. preussische Hofkapellmeister Johann Friedrich Reichardt auf seiner Rückreise aus Italien nach Wien.*) Dieser ausgezeichnete Tonsetzer war in der preussischen Königsstadt vielleicht der Erste gewesen, der Gluck's vollen Werth frühzeitig erkannte, und sich darüber ohne Scheu, selbst dem Könige gegenüber, öffentlich aussprach. Er verweilte einige Wochen in Wien, benützte diese Zeit, um die Merkwürdigkeiten der Residenz genau kennen zu lernen, schöpfte besonders den grössten Genuss aus der damaligen Vollkommenheit des Theaters unter Schröder's Oberleitung und fand grosses Wohlgefallen an der italischen *Opera buffa*, die der Kaiser Joseph gewissermassen selbst überwachte: denn dieser Monarch wählte selbst alle aufzuführenden Opern, die vorher in seiner Kammer durch ihn, seinen Bruder, den Erzherzog Maximilian, und einige Kammermusiker aus der Partitur am Flügel durchgegangen wurden. Der Kaiser wohnte auch oft den Proben bei, und fehlte fast nie bei der ersten Vorstellung, während welcher er öfters auf das Theater ging, oder Sänger und Kapellmeister in die Loge berief, um ihnen über die Darstellung und Ausführung sein freies Urtheil abzugeben.

Reichardt sah damals in Wien „*Così fan tutte*" von Mozart, den „Barbier von Sevilla" von Paesiello, und einige Opern von Cimarosa und Sarti mit vieler Kunst und

*) S. dessen Autobiographie in der Leipziger allgemeinen musikal. Zeitung. Theil 15. Seite 667. —

sehr rühmlichem Ensemble darstellen und lernte diese Gattung darnach gewissermassen erst recht kennen und schätzen. Das Orchester, welches mit Feuer und Discretion spielte, war auch vortrefflich und konnte es um so leichter seyn, als damals nur das kaiserliche Burgtheater solche Opern gab, und desshalb die besten Instrumentisten der musikreichen Kaiserstadt in sich versammelt hatte. Reichardt wurde auch dem Kaiser Joseph vorgestellt. Er hielt mit diesem erhabenen Kunstfreunde eine ziemlich lange und lebhafte Unterredung über Musik, wobei dieser sich in seinem naiven österreichischen Deutsch oft sehr kräftig ausdrückte. Er kannte die ersten Stücke des Reichardt'schen Kunstmagazins und lobte ihn darob, dass er seine Kritik besonders auf praktische Werke der besten Künstler anwendete: „denn in der Theorie ist einmal Alles gethan," setzte der Kaiser hinzu: „wer einen Fux im Kopfe hat, weiss Alles, was er wissen muss und kann." Reichardt nahm sich's heraus, solchen entscheidenden Urtheilen, welche häufig fielen, zu widersprechen und redete besonders der tieferen Theorie und der höheren Kritik eines Kirnberger das Wort, welcher uns auf die innere Vollkommenheit und Vollendung der harmonischen Kunst, und auf die Meisterwerke eines Sebastian Bach, Händel und Fasch erst recht aufmerksam gemacht, solche nach ihrem hohen Werthe schätzen gelehrt und dass ferner Kirnberger auch für den ästhetischen und praktischen Theil der Musik die vortrefflichsten Winke gegeben und diesen solche Ideen angereiht habe, die jedem Tonsetzer sehr wohlthätig werden könnten u. s. w.

Am wenigsten konnte sich das Gespräch über Joseph Haydn einigen, den Reichardt mit Hochachtung nannte, und mit Bedauern in Wien vermisste: „Ich dachte," sagte der Kaiser, „ihr Herren Berliner liebt solche Späße nicht: ich hab' aber auch nicht viel d'ran" — und so ging es ziemlich arg über den Künstler her, der doch damals schon die herrlichsten Symphonien und Quartetten geschrieben hatte. Reichardt erfuhr aber gar bald, dass ein zwar angenehmer, aber ziemlich beschränkter Violinist und Instrumental-Komponist, Namens

Kreibich, welcher Kammerdiener des Kaisers war und in seiner kleinen Kammermusik die erste Violine spielte, ein grosser Gegner von Joseph Haydn*) wäre, und es bei seinem hohen Herrn auch bereits so weit gebracht hatte, dass in dem kaiserl. Theater nur selten Haydn'sche Symphonien gespielt werden durften. Die Gesangskomponisten liessen den braven Meister in Wien ebenso wenig mit seinen andern Kompositionen aufkommen, die bis dahin freilich fast alle in dem gewöhnlichen italischen Style geschrieben waren.

Der hinzutretende Erzherzog Maximilian, nachheriger Churfürst von Cöln, brachte das Gespräch auf Gluck, den Beide als grossen Tragiker für die Scene zu ehr[illegible] schienen; doch war dem Kaiser dieses und jenes auch nicht ganz so an Gluck's Opern, wie es wohl seyn sollte. Er sprach indess mit gerechtem Unwillen über die Verständigungen der Berliner kritik an diesem grossen Tonsetzer, und Reichardt stimmte zu dessen nicht geringer Verwunderung mehr als lebhaft bei. Der Kaiser sprach auch von Gluck's ungeheuerem Feuer und Eigensinn bei der Direktion seiner Opern, und erzählte manche lustige Anekdote überaus komisch.

Das Gespräch lenkte sich zuletzt auf die, aus lauter Blasinstrumenten bestehende Harmonie-Musik, die damals in Wien mit grosser Vollkommenheit ausgeübt wurde. Beide hohe Herren, der Kaiser sowohl, als sein Bruder hatten ihre vollständige Harmonie, und da sie hörten, dass Reichardt davon sehr eingenommen war, versprachen sie ihm, solche eines Morgens in dem kleinen Redoutensaale vereinigt hören zu lassen. Das geschah denn auch, und gewährte dem preussischen Tonsetzer einen recht entzückenden Genuss. Stimmung, Vortrag, Alles war rein und übereinstimmend, einige Sätze von Mozart waren ebenfalls wunderschön. Von Haydn kam leider nichts vor.

Der grösste Gewinn jedoch, den Reichardt aus dem Wiener-Aufenthalte zog, war die persönliche Bekanntschaft

*) Er war auch Mozart's Gegner und manch anderen Talentes, wie man aus Dittersdorfs und Mozart's Biographien ersehen kann.

mit Gluck, der ihn in seinem Landhause zu Berchtholdsdorf mit vieler Güte und Freundlichkeit aufnahm. Die edle, bereits genannte Frau Gräfin von Thun, welche vor neun Jahren Dr. Burney's Besuch bei Gluck vermittelt hatte, war auch hier wieder vermittelnd eingeschritten.

Reichardt war bei Gluck angemeldet und von diesem zum Mittags- und Nachtbesuche eingeladen worden. Als er vorfuhr, trat ihm der alte, grosse, höchst stattliche Mann in einem grauen, mit Silber gestickten Kleide und vollem Putze, von seinen Hausleuten umringt, entgegen, und empfing den im einfachsten Reisekleide anlangenden jungen Kapellmeister mit mehr Würde und Pracht, als dieser erwartet hatte. Man setzte sich bald zur Tafel, die sehr anschnlich bestellt war. Das Gespräch wurde heiter und reichhaltig. Die sehr verständige, wohlunterrichtete Hausfrau, und ein Haus-Abbé, der Gluck's Briefwechsel und Rechnungen besorgte (denn Gluck war immer sehr thätig im öffentlichen Aktienspiel, um sein ansehnliches Vermögen zu benützen und zu vermehren), nahmen an der Unterhaltung Theil. Es wurde zuerst viel von Klopstock und Carl Friedrich Markgrafen von Baden gesprochen, bei welchem die beiden grossen Männer sich kennen, lieben und verehren lernten. Reichardt, der mit Klopstock von seinen früheren Jugendjahren her in herzlicher Verbindung geblieben war, konnte in das Gespräch sehr lebhaft eingehen. Er erhielt von Gluck auch das Versprechen, dass er nach aufgehobener Tafel einige Stellen aus der, leider niemals niedergeschriebenen Musik zur „Hermannsschlacht," und einige Kompositionen zu Klopstock'schen Oden zu hören bekommen sollte, obgleich die besorgte Gemahlin sehr dagegen Einsprache that. Sobald der Kaffee getrunken und ein Spaziergang unternommen worden war, setzte sich Gluck auch wirklich an den Flügel und sang mit schwacher, rauher Stimme und gelähmter Zunge, sich mit einzelnen Akkorden auf dem Flügel begleitend, mehrere jener originellen Kompositionen zu grossem Entzücken Reichardt's, der von dem Meister auch die Erlaubniss erhielt, eine Ode nach dessen Vortrag aufzuschreiben.

Zwischen den Gesängen aus der „Hermannsschlacht" ahmte Gluck mehrmals den Klang der Hörner und den Ruf der Fechtenden hinter ihren Schilden nach; einmal unterbrach er sich auch, um zu bemerken, dass er zu dem Gesange noch ein eigenes Instrument erfinden müsse. Es ist schwer, von diesen Gesängen nach Gluck's Vortragsweise eine deutliche Vorstellung zu geben; sie schienen fast ganz deklamatorisch, selten nur melodisch zu seyn. Gewiss bleibt es ein unersetzlicher Verlust, dass der Künstler sie nicht aufgezeichnet hat; man hätte daran das, dem grossen Manne eigenthümliche Genie gewiss am sichersten zu erkennen vermocht, da er sich dabei durchaus an keinerlei Anforderung der neueren Bühne und der Sänger band, sondern ganz frei seinem hohen Genius folgte, innigst durchdrungen von dem gleichen Geiste des grossen Dichters. —

Hätte Reichardt länger in Wien verweilen können, er würde nach seinen besten Kräften versucht haben, jene Gesänge zu Papiere zu bringen: denn dass der durch Alter und Krankheit geschwächte Held es selbst noch vermögen sollte, daran war nicht mehr zu denken, und seine Wiener-Umgebung schien zu sorglos dafür zu seyn.

In Gluck's Zimmer hing das schöne, lebensgrosse, von Duplessis in Paris gemalte Oelbildniss, das den begeisterten Künstler, den Himmel im Auge, die Liebe und Güte auf den Lippen, so schön und wahr am Flügel darstellt, und gegenwärtig in der k. k. Bildergallerie zu finden ist, wohin die Witwe Gluck es gestiftet hat. Reichardt hatte kaum den Wunsch nach dem Besitz einer guten, treuen Kopie des schönen Gemäldes geäussert, als Gluck sie ihm sehr freundlich zusagte. Nach wenigen Monaten langte sie mit einem verbindlichen Schreiben des grossen Tonsetzers in Berlin an, und diente Reichardt's ländlichem Sitze seit dem zur schönsten Zierde.

In den Abend- und Morgenstunden unterhielt Gluck den kunstverwandten Gast ganz allein in seinem Zimmer über seinen Aufenthalt und seine Arbeiten in Paris. Er kannte diese Stadt und ihre Bewohner durch und durch, und sprach mit echter Ironie darüber, wie er sie nach ihrer Beschränktheit und

Anmassung in seiner eigenen grossen Manier behandelt und benützt hatte. Reichardt musste ihm zusagen, seine Opern so bald als möglich in der Seine-Stadt zu sehen und zu hören, solange noch dort einige gute Ueberlieferungen von seiner ehemaligen Oberleitung fortwirkten.

Gluck war mit Reichardt's Urtheil über ihn und einige seiner herrlichsten Stücke aus der „*Alceste*" im „Kunstmagazin" zufrieden, und nahm es als ein gutes Zeichen auf, dass er diese, *auch ohne sie auf der Bühne* gehört und gesehen zu haben, richtig aufgefasst und beurtheilt hatte. Er versprach, ihn in Paris seinem besten Freunde, Hrn. Bailly Du Rollet anzumelden und mit vielen anderen guten Empfehlungen zu versehen, sobald er es verlangte, damit er während seines Aufenthaltes in der Hauptstadt Frankreichs alle seine dort noch in der Scene lebenden Opern zu hören bekäme.

Am Abende hatte Gluck im Eifer des Gespräches auch versprochen, den nächsten Morgen mit Reichardt nach der Stadt zu fahren, und dort Mittags mit ihm zu speisen, wozu dieser noch den Schauspieldirektor Schröder und den biedern Kapellmeister Krause aus Stockholm einzuladen gedachte, um so ein kleines, sinniges Künstlermahl zu halten. Dieser Gedanke schien jedoch die sorgsame Hausfrau sogleich etwas zu erschrecken, und da ihr Gemahl sich am folgenden Morgen von dem verflossenen ungewöhnlich lebhaften Tage, an dem auch Spaziergänge und Fahrten unternommen worden waren, sehr angegriffen fühlte, so hintertrieb sie den Plan auf das eifrigste.

Die beiden Künstler schieden von einander mit dem herzlichsten Gefühle, das besonders den Reisenden, der nicht wohl hoffen durfte, den herrlichen Greis jemals wiederzusehen, in schmerzlicher Weise durchzuckte.

Zwei Jahre später reiste Reichardt,*) mit den, aus Wien empfangenen Empfehlungsbriefen ausgerüstet, wirklich nach Paris, um dort die grosse Oper, dieses von Einigen so verschrieene

*) S. J. F. Reichardt an das musikalische Publikum. Hamburg 1787. 8. S. 6–9.

und von Anderen wieder zum Himmel erhobene dramatische Ungethüm kennen zu lernen: denn er hatte damals durchaus keine anderen Begriffe von der französischen dramatischen Musik, als jene, welche, nebst Gluck und Rousseau, letzterer durch seine witzigen Spöttereien und Sarkasmen, verschiedene Reisende ihm beigebracht hatten. Von einer Gluck'schen Oper in französischen Kehlen, und von ihrer angeheuerten Wirkung hatte Reichardt nicht die mindeste Vorstellung: desto begieriger war er, sie kennen zu lernen und zu geniessen.

Herr Bailly Du Rollet, dieser echte Theaterkenner und Dichter, der in diesen Blättern oft besprochene Mann von feinstem Kunstsinn und Geschmack, der den Parisern den grossen Neuerer zugeführt, und dort mit einem, ihm ewig zur Ehre gereichenden Enthusiasmus befestigen geholfen hatte; dieser Mann, an den der Ritter v. Gluck zu Gunsten Reichardt's geschrieben hatte, um ihm wenigstens den Genuss einiger seiner Kunstschöpfungen zu sichern, — dieser Mann interessirte sich recht warm dafür, dass Reichardt im Laufe zweier Monate verschiedene grosse Opern — im Sommer etwas Ungewöhnliches, das nur durch seinen ausserordentlichen Einfluss bei der Oberleitung, und durch seine freundschaftlichen Verbindungen mit dem eigentlichen Direktor, Herrn Duvergne, erreicht werden konnte, — zu Gehöre bekam.

Reichardt hörte Gluck's „*Iphygénie en Aulide*" und „*Armide*," die „*Danaïdes*" von Salieri, „*Didone*" und „*Iphigénie en Tauride*" von Piccini, „*Renaud und Chimene*" von Sacchini, welche drei letzteren eben auf dem Repertoire standen.

Reichardt lernte an Gluck's Opern eine Gattung kennen, von der er keine Vorstellung hatte, die an Grösse und echtem Kunstwerth Alles, was man in Italien, Frankreich, England und Deutschland sah, hörte und dachte, so unendlich weit überragte, dass man nur durch die damalige unbeschreiblich grossartige Pariser Vorstellung einer Gluck'schen lyrischen Tragödie selbst einen klaren Begriff von der einzig wahren grossen Oper bekommen konnte. Er lebte demnach ein neues Kunstleben,

war an Paris und an die grosse Oper gefesselt und blieb durch sein ganzes Leben ein so inniger Verehrer des grossen Meisters, dass er nun emsig bemüht war, nach Massgabe des ihm verliehenen Talentes in dessen Fusstapfen zu treten, ja selbst die Aufführung der Opern desselben in Berlin einzuleiten. Daher finden wir die ersten Spuren von Aufführungen Gluck'scher Opern zu Berlin bereits im Jahre 1783, wo dessen „Pilgrime von Mekka" und „der betrogene Cadi" (*le Cadi dupé*), letzterer von André aus dem Französischen übersetzt, in die Scene kamen. Gluck's tragische Werke gelangten dort erst in späteren Jahren auf die Bühne, was am gehörigen Orte bereits gemeldet worden ist.

Gluck litt bereits seit längerer Zeit an den unglücklichen Folgen eines Schlagflusses, als er im Jahre 1783 von der Pariser Akademie der Musik aufgefordert ward, einen Komponisten seiner Bekanntschaft vorzuschlagen, der die Fähigkeit besässe, für das erwähnte Theater eine französische Oper nach den Grundsätzen jener Kunstphilosophie zu schreiben, die Gluck durch Wort und That gelehrt hatte, und mit deren Befolgung allein eine wahrhaft dramatische Musik hervorgebracht werden könne. Gluck, den stets eine grosse Freundschaft für Salieri beseelte, gab ihm hiervon den glänzendsten Beweis, indem er ihn in Vorschlag brachte. Hier verdient die merkwürdige Aeusserung unsers Tonsetzers angeführt zu werden, die uns der Professor Cramer*) aus sichern Nachrichten mittheilt, nämlich, Gluck habe gesagt: „Nur der Ausländer Salieri lerne ihm allein seine Manieren ab, weil kein Deutscher von ihm lernen wolle" —

Salieri empfing jene Dichtung, die Gluck zu setzen schon früher abgelehnt hatte, und machte sich (wie er selbst einge-

*) S. dessen Magazin. Jahr 1783. S. 238.

steht.*) unter Gluck's Leitung sogleich an die Arbeit. Es war die, von dem Dichter und Parlaments-Advokaten P. L. Moline geschriebene lyrische Tragödie „*Les Danaides*."

Als er mit dieser, seiner ersten französischen Oper zu Stande gekommen war, und sie in Gegenwart des grossen Tonsetzers am Flügel sang, stiessen sie in einer Arie auf eine Stelle, die dem Tonsetzer selbst nicht behagte, ohne sich erklären zu können, woher dieses käme. Gluck sah erst die Partitur dieser Arie durch, dann liess er sie von Salieri singen, und, nachdem er sie aufmerksam angehört hatte, sagte er zu ihm: „Sie haben Recht, lieber Freund! die ganze Arie ist gut, aber die Stelle, mit der Sie unzufrieden sind, missfällt auch mir; dennoch wüsste ich nicht gleich die Ursache davon zu finden. Singen Sie doch die Arie ein zweites und drittes Mal." — Als Salieri das letzte Mal an die getadelte Stelle kam, rief Gluck, plötzlich ihn unterbrechend: „Nun hab' ich es! Die Stelle riecht nach Musik!" — In der That fand es sich, dass jene Idee mehr aus künstlerischer Berechnung, als aus irgend einem andern nothwendigen Grunde dort angebracht war.

„Dieses Wort des grossen Mannes" — sagte Salieri, — „ist eben so originell als bedeutungsschwer für jeden Künstler und jede Kunst. Der Ritter Gluck sagte nämlich oft, dass er, bevor er an die Komposition einer Oper gehe, immer ein Gelübde mache, zu vergessen, dass er Musiker sei. Man kann von seinen Opern sagen: Das ist nicht Musik! wie man von den Gemälden des Correggio und Tizian sagen kann: Das ist nicht gemalt!"**)

Salieri brachte das Werk selbst nach Paris, und zwar nicht nur mit Bewilligung, sondern auch zum Vergnügen seines kaiserlichen Herrn und Gebieters. Es wurde dort mit grosser Pracht und zu noch grösserer Ehre des Tonsetzers schon am 26. April 1784 in die Scene gesetzt.

---

*) S. Mosel, Salieri's Leben etc. S. 77 etc.

**) S. *Mémoires pour servir à l'hist. de la Révolution opérée dans la Musique par M. le Chev. Gluck. Paris 1781. pag. 110.*

Auf dem Anschlagzettel der „*Danaïdes*" las man nach dem Titel gedruckt: „Die Worte von Herrn ***, die Musik von den Herren Ritter Gluck und Salieri." Der Name Gluck's, die Ungewissheit, in der man sich über den Antheil befand, den dieser an der Musik hatte; ferner der schon verdiente Ruf Salieri's, und die Wahl, die ein so grosser Meister getroffen hatte, ihn seinen Arbeiten beizugesellen: Alles dieses reichte hin, die Neugierde und den Andrang des Publikums zu dieser neuen Schöpfung mächtig anzuregen. Eine genaue würdigende Auseinandersetzung derselben hinsichtlich des Textes und der Musik liefert der geistreiche Professor Carl Friedrich Cramer zu Kiel.*)

Nach einer bedeutenden Anzahl von Vorstellungen, deren diese lyrische Tragödie sich erfreute, liess Gluck in das „*Journal de Paris*" einen Brief einrücken, worin er erklärte, dass die Musik der „*Danaïdes*" ganz von Herrn Salieri komponirt sei, und dass er keinen weiteren Antheil daran hätte, als durch Rathschläge, die er diesem Tonsetzer ertheilt habe; eine Erklärung, welche Salieri's Talenten zur Ehre gereichte und zur angenehmen Folge hatte, dass dieser für die Pariser Akademie der Musik noch zwei Opern, und zwar „*Tarare*" von Herrn von Beaumarchais, und „*Les Horaces*" (nach Corneille) von Guillard, welche beide mit einem nicht viel geringeren Erfolge gekrönt wurden, zu setzen bekam.

Als Salieri von Paris nach Wien zurückgekehrt war, erhielt er von dem Dichter der „*Danaïdes*" die Nachricht, dass dessen Operngedicht „*La Foire de Venise*" in dem Comité der königl. Akademie der Musik gelesen wurde und überaus gefallen habe; er bat daher den Tonsetzer, das Wenige, was dazu neu zu setzen sei, sobald als möglich und zwar um so mehr zu vollenden, als selbst die Königin den Wunsch geäussert habe, dieses Schauspiel zu Fontainebleau aufführen zu lassen.

Auch Moline wendete sich später an Gluck, um ihn zu bitten, seinen Freund Salieri zur baldigen Beendigung dieser

*) S. dessen Magazin der Musik. II. Jahrg. S. 447—487.

Oper zu bewegen. „Ich ergreife die Gelegenheit" — fügte er hinzu — „Ihnen erneuerte Beweise der unveränderlichen Anhänglichkeit zu geben, die ich Ihnen von dem Augenblicke an weihte, in welchem ich das Glück hatte, Sie kennen zu lernen. Man gab gestern Ihre Oper „*Armide*," deren Erfolg von Tag zu Tag zunimmt, und in der man immer neue Schönheiten entdeckt. Eben so geschah es mit Ihren übrigen Meisterwerken. Ihre Nebenbuhler, die Herren *Virtuosi italiani*, haben gut uns mit ihren Kompositionen zu überschwemmen, die alle die nähmliche Physiognomie zur Schau tragen; sobald man ihnen aber ein Werk von Caro Gluckino entgegensetzt, erscheinen diese fürchterlich drohenden Riesen als schwache Pigmäen, die ein Weilchen an der Erde kriechen und dann wieder verschwinden."

Im Frühlinge des Jahres 1786 reiste Salieri mit obgenannten beiden Opern nach Paris. Ehevor er jedoch diese Reise dahin antrat, nahm er von seinem alten kränkelnden Freunde und Meister, dem er den Ruhm und die Vortheile, denen er neuerdings entgegen ging, grösstentheils zu verdanken hatte, den zärtlichsten Abschied: denn mit allem seinem Talente möchte er, ohne die Empfehlung jenes, in Frankreich so hochgeachteten Mannes schwerlich ein so glänzendes Ziel erreicht haben. Gluck drückte sich in seinem letzten Lebensjahre, in Folge seines paralytischen Zustandes, nur mit Mühe aus; gewöhnlich mengte er in der Unterredung mehrere Sprachen durcheinander, und so klangen denn die Abschiedsworte an seinen geliebten Schützling, wie folgt: „*Iasi, mon cher ami . . . . lei parte domani per Parigi . . . . Je vous souhaite . . . . di cuore un bon voyage . . . .* Sie gehen in eine Stadt, wo man die fremden Künstler schätzt . . . . *e lei si farà onore . . . .* ich zweifle nicht" — und ihn umarmend fügte er hinzu: — „*ci scriva, mais bien souvent.*"*)

Bemerkenswerth ist es, dass eben Salieri uns diese Abschiedsworte aufbewahrt hat, der selbst in ein und dasselbe

*) S. Mosel, Ueber das Leben Salieri's. S. 92. 93.

Gespräch die nämlichen drei Sprachen zu mengen pflegte. Nur Eines muss hier berichtigt werden: Salieri behauptet nämlich an diesem Orte, dass Gluck's Muttersprache die böhmische war: diesem muss aus folgenden Gründen widersprochen werden: Erstens war schon Gluck's Vater, als ein geborner Oberpfälzer von Geburt ein Deutscher, und als dieser in der Eigenschaft eines Waldbereiters und Forstmeisters nach Böhmen übersiedelte, war sein Wirkungskreis ihm nur in deutschen Gegenden und Orten angewiesen, nämlich zu Neuschloss, Böhm. Kamnitz, Eisenberg und Reichstadt; zweitens, als der junge Gluck das Aelternhaus verliess, kam er in das Jesuiten-Seminar zu Komotau, ebenfalls einem deutschen Städtchen, und von da nach Prag, wo er nur wenige Jahre blieb, und wo er zu seinem Fortkommen keineswegs die böhmische Sprache nöthig hatte, weil dort beide Landessprachen herrschend sind. Sollte jedoch Gluck wirklich Etwas böhmisch gesprochen haben, so hatte er dieses Wenige nur so nebenbei in Prag erlernt, später aber gewiss wieder vergessen, da er von dem Erlernten seit seinem Jünglingsalter keinen Gebrauch mehr zu machen Gelegenheit fand.

Siebenzehnter Abschnitt.

Gluck's letzte Plane und Arbeiten. Dessen Tod. Denkmale und Dichtungen zu dessen Ehre.

Ueber Gluck's letzte Plane und Arbeiten haben der frühere Redakteur der „Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung,“ *) der geistreiche Hofrath Friedrich Rochlitz, ferner der Wiener Hofkapellmeister Anton Salieri,

*) S. Band 11. S. 393, und Band 12. S. 496.

dann auch Joh. Friedrich Reichardt ihre Forschungen angestellt, denen der Herausgeber dieser Schrift die seinigen anfügt. Salieri besonders konnte in dieser Hinsicht Manches wissen, weil er von frühester Jugend an ein leidenschaftlicher Verehrer und Nacheiferer des grossen Tonmeisters und der herrlichen Werke desselben gewesen ist. Durch einen günstigen, uns bereits bekannten Umstand in seine Bekanntschaft gezogen, und mit dem Jahre 1769 in sein Vertrauen und sein Haus aufgenommen, blieb er bis zu des erhabenen Meisters, im Jahre 1787 erfolgtem Tode mit diesem in traulicher Verbindung. Gluck hatte ihn mit der Aufführung derjenigen seiner Werke betraut, die in Wien gegeben wurden, und ihn ferner zum Tonsetzer der, ihm von der Pariser Akademie der Tonkunst zuletzt aufgetragenen Oper „*Les Danaïdes*" — vorgeschlagen, und bei dieser Arbeit — Salieri's erster für Paris — durch seine unschätzbaren Rathschläge unterstützt.

Dass Gluck ein „*Stabat Mater*" geschrieben habe, ist in Wien gänzlich unbekannt; wenigstens müsste dieses in sehr früher Zeit geschehen, und die Arbeit in späterer von ihm selbst, als nicht geachtet, wieder vertilgt worden seyn, da er derselben niemals erwähnt hat. Auch schien es Gluck's Grundsätzen ganz zuwider, sich mit Kirchenmusik zu beschäftigen: „Einer kann nicht Alles," — pflegte er zu sagen — „und ist er vernünftig, so will er nichts, als was er kann. Was ich kann, und was nicht, das weiss ich recht gut." —

Gluck hat im Kirchenstyle nur zwei Stücke gearbeitet, nämlich ein „*De Profundis*" — das er dem Salieri kurz vor seinem Tode übergab, um es der Sammlung des Kaisers einzuverleiben. Joseph II. wünschte es zu hören, und Salieri liess es bei der Todtenmesse, die dem verewigten Verfasser in Wien abgehalten wurde, aufführen. Es kam auch in Berlin mit Beifall zur öffentlichen Aufführung.

Dieses Tonwerk ist, nach Salieri's Urtheile, eben nicht meisterlich gearbeitet, wenn man mit diesem Ausdrucke Tondichtungen voll Künstlichkeit bezeichnet, aus denen Gluck zu solchem Behufe nicht viel machte; wohl aber ist es wahrhaft

christlich geschrieben, und dadurch seinem Zweck entsprechender, als so viele andere, zwar meisterlich, aber nicht christlich geschriebene Werke, die für den religiösen Gebrauch ganz unpassend, ja sogar unschicklich erscheinen.

Zweitens schrieb Gluck noch den achten Psalm: „*Domine Dominus noster quam admirabile*" etc., der zwischen den Jahren 1753 und 1757 in einem Hofkonzerte zur Aufführung gelangte.*) Wir haben diesen Tonsatz nie gesehen, wohl aber findet man die Partitur des „*De Profundis*" in der Wiener-Hofbibliothek.

In der höchst interessanten Sammlung älterer klassischer Musik jeder Gattung, vorzüglich der kirchlichen, des verstorbenen k. k. Hofrathes Herrn Raphael Kiesewetter von Wiesenbrunn finden sich zwar noch drei Motetten von Gluck, die Letzterer in dem Kirchenmusik-Vorrathe der Pfarrei St. Leopold in Wien aufgefunden hat: allein diese Stücke sind Arien aus seinen Opern, die man, um sie für die Kirche zu benützen, mit lateinischen Wortunterlagen versehen hatte. Sie sind: 1. Ein „*Ave Regina coelorum*" — für *Alto solo con Violini, Alto e Basso;* 2. „*Motetto de Sancto*" *a Tenore solo con Violini, Trombe e Basso;* und 3. „*Motetto de Beata Virgine,*" *a Tenore solo, con Violini, Viola e Basso.*

Welcher Oper die erste dieser Nummern entlehnt wurde, ist bis jetzt noch nicht erhoben; die zweite und dritte jedoch stammen aus dessen „*Innocenza giustificata*" und sind die Arien, die mit den Worten: „*Guercia annosa*" — und „*Sempre è maggior del vero*" — beginnen.**)

Von Gluck'scher Musik zu Gellert's und Klopstock's Gedichten besteht, was die Ersteren betrifft, zuverlässig gar nichts; was die Andern anbelangt, besitzt die Wiener Hofbibliothek folgende kleine Zahl mit Klavierbegleitung: 1. Vaterlandslied; 2. Wir und Sie; 3. Schlachtgesang; 4. Der Jüngling;

*) S. *Répertoire des Théâtres de la ville de Vienne. Vienne,* 1757. 12. die letzte Seite.

**) Man vergleiche den Ort, wo diese Oper besprochen wird.

5. Die Sommernacht; 6. Die frühen Gräber; 7. Die Neigung, und 8. Willkommen o silberner Mond! —

Der Kapellmeister Reichardt gedenkt noch eines Liedes von demselben Dichter, das er aus Gluck's Munde zu Papiere brachte, nämlich: „der Tod.“ Die grosse Zahl der übrigen, die er in geselligen Kreisen aus dem Textbuche zu singen pflegte, wurde niemals niedergeschrieben. Mehrere der bereits erwähnten Lieder erschienen bei Artaria zu Wien im Stiche.

Ueberhaupt war Klopstock der Lieblingsdichter Gluck's; ihm fühlte der Tonsetzer sich nahe; er verehrte, liebte und benützte ihn in seiner letzten Zeit vielfältig. Dass er von diesen lyrischen Schöpfungen so wenig niederschrieb, mag sich, wenigstens in späterer Zeit auf eine wunderbare Schreibscheu gründen, woran wohl seine grosse Lebhaftigkeit, sein Mangel an sogenanntem Sitzfleisch, und auch, was jene Kompositionen anbelangt, der Gedanke schuld war, man werde solche Stücke von ihm nicht gehörig verstehen und würdigen, weil sie so höchst einfach wären, wie sie ausser ihm schon damals kein Mensch mehr schrieb, wenigstens nicht in Deutschland und Italien. Gluck setzte sich lieber zu seinem und seiner Freunde Ergötzen an den Flügel, legte einen Abdruck von Klopstock's Oden, in denen er in Absicht auf die Deklamation nur kleine Zeichen, die auch nur er verstand, gemacht hatte, vor sich, und sang nun selbst die Gedichte mit freier Deklamation und voll hoher Begeisterung, mehr nach Art des gemessenen Recitativs, als des melodischen Gesanges, wozu er sich meistens nur wenige volle Akkorde auf dem Flügel angab, und höchstens zwischen den Strophen kleine Zwischenspiele aus den Hauptgedanken seines Gesanges ausführte. Es dürfte wohl eine Zeit kommen, wo man wieder Sinn für diese zwar einfachen, aber originellen und tiefgeschöpften Kompositionen haben wird. Ihr Verlust ist daher immer nicht ganz zu verschmerzen. So mögen die Barden einer längst verklungenen Zeit zu den Akkorden ihrer Harfen die Thaten ihrer Helden, und die Gefühle ihrer Brust gesungen haben.

Weit grösser und auf immer unersetzlich aber ist seine

Musik zu Klopstock's „Hermannsschlacht," deren Satz, sicheren Nachrichten zufolge, der Tonmeister als den höchsten und letzten Flug seines Genius unternommen hatte, und zu der fast alle Gesänge, selbst die Hauptchöre ganz fertig, leider aber nur in seinem Kopfe und Herzen geblieben sind. Klopstock, der sich einige dieser Gesänge zu wiederholten Malen von Gluck ausgebeten, aber nie erhalten hatte, noch konnte, weil sie noch nicht aufgesetzt oder ausgearbeitet waren, fürchtete mit Recht, dass das herrliche Kunstwerk verloren gehen würde. Gluck, uneingedenk seines hohen Alters, antwortete stets auf dessen Bitten, er müsse erst noch neue Instrumente erfinden, die gegenwärtigen genügten ihm nicht ganz zu seinem Werke.

In Absicht auf Grösse des Entwurfes, Tiefe des Geistes, hinreissende Gewalt des Ausdrucks und Neuheit der ganzen Behandlung, gehörten diese seine Kompositionen unter das Herrlichste, was Gluck jemals in seinen glücklichsten Stunden geschaffen hatte. In der Anordnung des Ganzen und der seltsamen Verwendung der Kunstmittel, die ihm zu Gebote standen, waren sie sogar mit keinem seiner grossen Opernchöre zu vergleichen. Er selbst, der kräftige, feurige alte Mann, ward zum Jünglinge, ja er schien ein ganz anderes höheres Wesen, wenn er sie, so gut, als es ihm möglich war, vor dem Instrumente vortrug, und, um der Einbildungskraft der Zuhörer, da, wo Ein Mann nicht Alles in der Ausführung auch nur andeuten konnte, nachzuhelfen, seinen Vortrag durch Erklärungen und Nachweisungen unterstützte. Auch in diesen Kompositionen trat die getreueste Auffassung des Dichters, gepaart mit bewunderungswürdiger Freiheit des Musikers siegend hervor, und im letzteren Betrachte verband sich die erhabenste Einfachheit durchgängig mit Originalität, mit grossem Reichthume und immer neuer Mannigfaltigkeit. Zur Begleitung hatte er sich eine ganz eigene Zusammenstellung und Benützung aller Orchesterinstrumente ausgedacht, zu denen er noch ganz neu zu verfertigende Hörner (nach Art der russischen Jagdhörner), die nur mit einzelnen Akkorden bei den mächtigsten Stellen einfallen sollten, hinzuzusetzen dachte. Hofrath Rochlitz erinnerte sich noch am

bestimmtesten dieser seiner Behandlung des erhabenen Chores: „O Wodan, der im nächtlichen Hain" — dem er vor allen zu lieben schien, und der sich auch für die Musik so vorzüglich eignet; er sah ihn noch, wie ihm z. B. beim Vortrage der Strophe: „Wodan, unbeleidigt von uns, | Fielen sie bei deinen Altären uns an! | Wodan, unbeleidigt von uns, | Erhoben sie ihr Beil gegen dein freies Volk!" — helle Thränen die Wangen herabflossen: aber beschreiben kann man diese Musik weiter nicht. Die Hauptgedanken hatte er, wie man gewiss weiss, notirt, aber nur in so flüchtigen Skizzen, dass sie schwerlich Jemanden, als ihm selbst, dienen konnten; wahrscheinlich sind auch diese einzelnen Blätter nach seinem Tode verloren gegangen. Er trug überdiess selbst seinen Freunden eben diese Gesänge in dem letzten Jahre sehr selten vor. Man weiss, was Klopstock bei Uebersendung dieses seines Gedichtes und des bekannten Sendschreibens an den Kaiser, von dem feurigen, durchgreifenden Joseph, besonders auch für deutsche Literatur, Poesie und Kunst erwartete. Gluck war von denselben Wünschen und Hoffnungen wie Klopstock entzündet, und wollte durch diese seine Arbeit einen Anfang zur Mitwirkung liefern. Allein es lag in den Umständen der Zeit, dass dieses Alles nicht in Erfüllung gekommen ist. Da wandte sich der Tonsetzer von dieser Arbeit, und alles Zureden seiner Freunde, sie wenigstens der Nachwelt fertig zu hinterlassen, blieb fruchtlos; auch hatten Alter und Krankheit dem ehrwürdigen Greise bald die Gedanken verwischt, die sein Geist empfangen hatte.

Eine Probe davon, nebst Salieri, wollte Gluck dennoch mehrmals in den letzten Tagen seines Lebens, da er durch einen Anfall von Apoplexie den Gebrauch der rechten Hand verloren hatte, ihm in die Feder diktiren und zwar dasselbe Stück, das von ihm verschiedene Male bei Hofe war gesungen worden, wo er aber immer nur den herrlichen Text vor sich hatte. Das kleine Geschäft würde auch wahrscheinlich zu Stande gekommen seyn, wenn die, für das Leben ihres Gatten tief besorgte Frau v. Gluck Jenen nicht immer gebeten hätte, irgend eine

nothwendige Verrichtung vorzuwenden, weshalb er ihm nicht zu Willen seyn könne, aus Furcht, durch Erhitzung der Fantasie möchte ein neuer Anfall der Krankheit herbeigeführt werden. Da endlich Gluck auf diesem Vorhaben bestand, legte sich der Arzt ins Mittel, und untersagte es mit Bestimmtheit aus demselben Grunde.

So hat denn der grosse Geist diese seine himmlischen Ideen mit zum Himmel genommen! Etwas von diesen, nachdem man sie ihn vortragen gehört, im Gedächtniss zu behalten, und es dann selbst aufzuschreiben, war darum nicht möglich, weil er sie das zweite Mal nicht wie das erste, und das dritte Mal nicht wie das zweite Mal vortrug; er änderte jederzeit mit mehr oder weniger Wirkung ganze Stellen ab, woraus hervorgeht, dass er mit sich selbst darüber noch immer nicht ganz einig war. So ging denn das unsterblichste seiner Werke Deutschland verloren! —

Das letzte, wenig bekannte Werk, das lange Zeit dem unsterblichen Gluck zugeschrieben wurde, ist ein Melodrama. Die Dichtung war ursprünglich in französischer Sprache mit dem Titel: „*Le Jugement dernier*“ — vom Chevalier Roger geschrieben, für die Société d'Apollon in Musik gesetzt, und von dieser unter dem Beifalle aller Kenner aufgeführt worden. Die Wiener Hofbibliothek besitzt die Partitur mit deutschem Texte und mit folgender, von Salieri's Hand entworfener Ueberschrift: „Das letzte Gericht. Grosser Chor in Musik gesetzt und dem hochwohlgeborenen Hrn. Ignaz von Mosel, k. k. Hofsekretär gewidmet von seinem Freunde und Verehrer Anton Salieri, erstem k. k. Hofkapellmeister in Wien und Mitglied der königl. französischen Ehrenlegion.“ — Dabei die Bemerkung: „Dieser Chor wurde von dem Compositeur ursprünglich in französischer Sprache in Musik gesetzt und dann von dem kaiserl. Hofsekretär von Mosel in das Deutsche übersetzt.“ — Herr von Mosel empfing die Partitur von der Hand des Meisters am 20. Juli 1817. Sie zählt 16 Blätter, beginnt in *D min.* ₵ Takt, *Allegro assai*, und ist reich instrumentirt, nämlich mit 2 *Tromboni*, 2 *Flauti*, *Oboe*, *Clarinetti*, *Fagotti*, *Timpani* und einem *gran Tamburo*. Das Werk wurde am 30. März des Jahres 1788 zum ersten Male in

einem geistlichen Konzerte aufgeführt. Pauken und Trompeten kündigen den Untergang der Welt an; die Völker drücken in Chören ihren Schrecken und ihre Gewissensbisse aus. In dem Augenblicke, wo sie ausrufen: „Wohin fliehen, wohin uns verbergen?“ erreicht die Wirkung der Instrumente ihren höchsten Grad; da kündigt eine sanfte Melodie das Nahen des Heilandes an; er erscheint, ruft in einem langsamen, nur von einfachen Akkorden begleiteten Recitative *(Un poco Andante in C maj.* $^{3}/_{4}$ Takt, *Tenor)* die Auserwählten zu sich heran, und weis't die Sünder strafend hinweg. Ein Doppelchor, in welchem die Einen ihr Glück besingen, die Andern ihre Wuth aushauchen, und in dem die Gegensätze mit der grössten Kunst behandelt sind, schliesst das Ganze. Im Allgemeinen erkennt man in diesem schönen Melodrama den Stempel Gluck's wieder; Salieri hat indess auch einige Stücke gesetzt, und hierüber erzählt man eine interessante Thatsache. Gluck hatte nämlich lange Zeit darüber nachgesonnen, in welcher Weise er den Heiland singen lassen sollte: er fragte Salieri um Rath, aber dieser bezeugte ihm seiner Seits dieselbe Verlegenheit. „Nun denn“ — erwiderte Gluck — „da wir den Ton nicht kennen, welchen wir dem Heiland geben sollen, so werde ich ihn in wenigen Tagen selbst aufsuchen.“ *) —

Vier Tage darnach (es war der 15. November des Jahres 1787) war unser Gluck nicht mehr unter den Lebenden. Schon drei Jahre früher, wie wir bereits gemeldet haben, war er zweimal vom Schlagflusse berührt worden. Er verlor gleich beim ersten Anfalle den Gebrauch des rechten Armes und des rechten Beines, und nur die Anwendung von Mineralbädern und eine höchst regelmässige Lebensweise vermochten ihn wieder so ziemlich herzustellen.

An diesem verhängnissvollen 15. November bewirthete Gluck in seinem Hause auf der alten Wieden zwei, vor

*) S. Wiener-Theaterzeitung 1839. Nr. 148 letzte Seite vorletzte Spalte, Seite 748. — und Mosel, J. F. v., Ueber das Leben und die Werke des Anton Salieri. Wien, 1827. 8. S. 116 etc. wo ein Mehreres über dieses Melodram zu lesen ist.

kurzem aus Paris angekommene Freunde. Auf Anrathen der Aerzte musste Gluck täglich nach Tische ausfahren, sowohl um die freie frische Luft zu geniessen, als auch eine mässige Bewegung zu machen. Das Mahl war geendet, Kaffee und Liqueure aufgetragen, und Frau von Gluck, nachdem sie zuvor den beiden Gästen eingeschenkt hatte, ging hinaus, den Wagen zu bestellen. Während ihrer Abwesenheit verweigerte Einer der Fremden von dem kredenzten Liqueur zu trinken; Gluck, der früher derlei Getränke sehr geliebt hatte, dem sie aber nun, der Erhitzung des Blutes halber, auf das strengste verboten waren, ermunterte Anfangs seinen Freund, das Gläschen zu leeren, und als dieser sich fortan entschuldigte, ergriff er es selbst im komischen Zorn über den Widerspenstigen, stürzte es schnell hinunter, wischte sich eben so schnell den Mund, und bat die Gäste scherzend, ihn seiner Frau ja nicht zu verrathen. Diese kehrte in das Zimmer zurück; der Wagen war angespannt, Frau von Gluck bat die Gäste, sich einstweilen im Garten zu unterhalten, mit dem Beifügen, dass sie und ihr Gatte in einer halben Stunde wieder zurück seyn würden. Die Fremden begleiteten das Ehepaar bis an den Wagen: „*Au revoir! adieu!*" — scholl es von beiden Theilen: doch dieses Lebewohl war Gluck's letztes! — Kaum waren sie eine Viertelstunde gefahren, als ein dritter Anfall von Schlagfluss den theuren Mann überraschte; die erschrockene Gattin liess ihn sogleich nach Hause fahren, aber er hatte alle Besinnung verloren, der Schleimschlag hatte sich wiederholt, und in wenigen Stunden sein ruhmgekröntes Leben im 73. Altersjahre geendet.

Sein Leichnam wurde mit grosser Feierlichkeit am 17. November eingesegnet, und auf dem Matzleinsdorfer Friedhofe vor der Linie gleichen Namens nach christkatholischem Gebrauche in das dazu bereitete Grab gesenkt, wobei die zahllosen Verehrer des Mannes aus allen Ständen sich versammelt hatten, um ihm die letzte Ehre zu erzeigen.

Eine höchst einfache, kaum einen Fuss im Umfange haltende Tafel von rothem Marmor, auf der die Inschrift eingegraben ist, bezeichnete, einen Fuss über der Erde in der Friedhofmauer be-

fenigt, vor der Wiederherstellung des Denkmales das Grab des grossen Meisters der Töne, das sich an der rechten Seitenmauer, nächst der Baron von Dietrich'schen Familiengruft, als das 42ste Grab mit der Nummer 658 befindet.

Schlicht und einfach, wie der Leichenstein, ist die kurze, aber treffende Inschrift:

„Hier ruht
ein rechtschaffener deut-
scher Mann. Ein eifriger
Christ. Ein treuer Gatte.
Christoph Ritter Gluck,
der erhabenen Tonkunst
grosser Meister.
Er starb am 15. November 1787."

Ihm zur Seite ruht seine liebevolle Gattin. Eine eben so einfache, aber grössere Platte von gelbem Schiefer, die über dem Denksteine ihres Gatten angebracht war, enthält die, in den Stein eingegrabene, vergoldete Inschrift:

„Hier
ruhet sanft neben ihrem Gemahl
Maria Anna Edle von Gluck, geborne **Pergin.**
Sie war eine gute Christinn
Und im Stillen die Mutter der Armen.
Von jedem, der sie kannte, geliebt und geschätzt,
Endete sie im 71. Jahre die Laufbahn ihres Lebens,
Und lohnte mit Grossmuth jene,
Die es verdienten.
Sie starb den 12. März 1800.
Dies
Denkmal der innigsten Verehrung
von
ihrem dankbaren Neffen
Karl von Gluck."

Da Gluck's Grabstein durch die Unbilden der Zeit und der Witterung dem Verfalle nahe war, so wurde schon im Anfange der Vierziger Jahre dessen Wiederherstellung von verschiedenen Kunstfreunden in Anregung gebracht; doch dieser Wunsch fand damals keinen Anklang, bis Herr August Schweigerd, nun Beamteter bei der k. k. obersten Polizeibehörde in einem, am 8. August des Jahres 1845 an die Redaktion der Wiener Musik-Zeitung gerichteten Schreiben den Wunsch aussprach, den kleinen Stein durch einen grösseren, des grossen Tonsetzers würdigeren zu ersetzen. Es wurde demnach eine Subscription eröffnet; aber die Beträge gingen so sparsam ein, dass der Plan, den die Herren Ludwig Milichhofer und Dr. August Frankel thätig unterstützten, bald wieder fehl geschlagen wäre, wenn nicht der berühmte Klavier-Heros, Herr Alexander Dreyschock, der die Ertragshälfte eines am 17. Jänner 1846 veranstalteten Konzertes als namhaften Beitrag für den kleinen Fond zur Errichtung des Gluck-Denkmales bestimmte, dieser Angelegenheit einen bedeutenden Aufschwung gegeben hätte. Die Wasserburg'sche Kunstwerkstätte in der Vorstadt Rossau erhielt sofort den Auftrag, die Zeichnung und den Kostenüberschlag, die auch nach kleinen Abänderungen angenommen wurden, dazu zu liefern. Das Denkmal ist in folgender Weise gefertiget worden: Auf einem, aus Sandstein gehauenen Felsen erhebt sich ein Obelisk von 9 Fuss Höhe aus geschliffenem Granit, an dessen äusserer, vorderer Fläche Gluck's Bildniss aus Erz gegossen, in Form eines Medaillons angebracht ist; darunter stehen die Worte: „Errichtet am 132. Geburtstage 1846.“ — Im Würfel des Obelisken ist der kleine alte Grabstein aus rothem Marmor eingefügt.

Am Tage der Enthüllung dieses Monumentes wurde in der Kirche zu den Paulanern, wo einst Gluck's sterbliche Hülle eingesegnet worden war, von dem Orchester-Personale des k. k. Hof-Operntheaters unter Mitwirkung der vorzüglichsten Sänger und Sängerinnen dieses Theaters das Mozart'sche *Requiem* aufgeführt. Am Grabe selbst wurden Nachmittags verschiedene Reden an die Anwesenden gehalten, und die Festlichkeit mit

einem, von dem Wiener-Männergesangvereine vorgetragenen Chore aus Gluck's „*Iphigenia*," dem man andere Worte unterlegt hatte, in edler Weise beschlossen. Die ganze schöne Feierlichkeit fand, verschiedener eingetretener Hindernisse wegen, anstatt am 4. erst am 11. Juli Statt. *)

Die Wiener Zeitung vom Jahre 1787 No. 93 enthält einen treugemeinten Nachruf an den Dahingeschiedenen in folgenden Worten: „Samstags, den 15. d. M. verstarb allhier Hr. Ritter Christoph von Gluck in einem Alter von 73 Jahren. Wer immer den Namen kennt, der kennt auch den Ruhm, der ihn begleitet, und kann die Grösse des Verlustes ermessen, den die Tonkunst durch den Tod eines Mannes erleidet, der ihre Wirkung auf den höchsten Grad erhob. Wo man diese empfand, wird man über den Verlust trauern. In Wien, wo er seit langen Jahren Theresiens und Joseph's Wohlthaten und die allgemeine Achtung genoss, fliessen auch dem rechtschaffenen, liebenswürdigen und bescheidenen Manne Thränen der Freundschaft." —

Wenn Gluck's Verlust allgemein bedauert wurde, so war diess ganz besonders der Fall in Frankreich, wo er seine schönsten Lorbeeren gepflückt hatte, wo sein unschätzbarer Werth als lyrischer Tonsetzer am rühmlichsten gewürdigt wurde, und woher Roquit-Lieutaud noch im J. 1785 an Salieri schrieb: „Selbst unser grosser Corneille hat nie so viel Aufsehen unter uns erregt, als ihr berühmter Freund. Ich glaube,

*) Ein Mehreres siehe in der Wiener Musik-Zeitung. Redigirt von Dr. August Schmidt. 1846. S. 337 etc., wo auch die Abbildung des Denkmales zu finden ist.

ganz Paris würde aus seinen Mauern strömen, ihm entgegen zu gehen, wenn man wüsste, dass er wieder zu uns käme.“ — Auch liess man es dort nicht blos bei diesen Gefühlen der Achtung und Bewunderung bewenden; man legte sie auch an den Tag, indem man dem Ritter Gluck eine herrliche Todtenfeier bereitete, bei welcher auch sein „*De Profundis*“ aufgeführt wurde, und welcher Gossec vorstand.

Mit den letzten Tönen dieser Trauermusik war dort keineswegs sein gefeierter Name verhallt. Im folgenden Jahre (1788) wurde, wie der Chev. Roger an Salieri berichtet, das grosse Operntheater mit Gluck's „*Alceste*“ eröffnet, welcher seine „*Iphigénie*,“ und dieser seine „*Armide*“ folgte, die bei ihrer 300sten Darstellung nur noch schöner und frischer erschien, während Piccini's „*Dido*“ schon nach der 50ten des Todes verblichen war. „Diess ist die Kraft der Harmonie, fügt Roger hinzu, „und der Vortheil eines Tonsetzers, der den dramatischen Theil seiner Kunst beherrscht, über denjenigen, der nur Arien zu setzen versteht.“ — Auch vergassen die Franzosen nicht, dass sie dem Umschwunge, den dieser unsterbliche Meister in der Opernmusik bewirkte, und den Grundsätzen, auf die er sein System gebaut hatte, so viele herrliche Werke ihrer Méhul's, Cherubini's, Boieldieu's, Catel's, Spontini's und Anderer verdanken, die Paris zu dem schönsten Kunsttempel erhoben haben, den die dramatische Kunst in Europa besitzt.*)

Diese schöne Anerkennung, die dem Verdienste Gluck's für die Erhebung und Verbesserung der französischen Musik gezollt wurde, erlosch nur auf kurze Zeit in dem Sturme der Schreckensperiode der Neunziger Jahre, wo die Franzosen aus Wuth gegen Alles, was rechtmässigen Herrschern zugethan war, sogar Gluck's und Salieri's Namen auf die Proscribirten-Liste schrieben. Als jedoch der politische Horizont Frankreichs wieder eine heitere Gestalt angenommen hatte, wurden auch die Werke beider Meister wieder hervorgezogen und den Freunden der

*) S. Mosel, Salieri's Leben etc. S. 133 etc.

Kunst bis in die neueste Zeit herein zu neuem Genusse gebracht.

Gluck's Andenken wurde durch Denkmäler und Musikfeste verherrlicht. Schon im Jahre 1778 liess man in Paris mittelst Subscriptionsgeldern von dem Bildhauer Houdon dessen Büste anfertigen, die auf Befehl des Königs neben den Büsten Quinault's, Lully's und Rameau's im Opern-Saale aufgestellt wurde.

Piccini, dessen Freunde, wie bekannt, mit denen des Ritters von Gluck den grossen musikalischen Streit führten, hatte im Dezember 1787 öffentlich eine Subscription zur Stiftung eines jährlichen grossen Konzertes auf Gluck's Todestag, an welchem kein anderes Stück, als von dessen Komposition gespielt werden sollte, vorgeschlagen. Dieses Institut sollte auch öffentlich gewährleistet und mit der grossen Oper in Verbindung gebracht werden; und fiele sein Gedächtniss gerade auf einen Operntag, so sollte auch keine andere Oper, als eine Gluck'sche gespielt werden. Dieser Vorschlag, der dem Charakter des vortrefflichen Piccini, der mit Gluck übrigens in Freundschaft gelebt hatte, zur Ehre gereichte, fand allgemeinen Beifall.

Der darauf bezügliche Brief, wie er im „*Journal de Paris*" vom 13. Dezember 1787 eingeschaltet war, und wie ihn später Ginguené in sein Werkchen aufgenommen hat, ist folgender: *)

Meine Herren! ich will in diesem Briefe, den ich Ihnen zu übersenden die Ehre habe, auf den grossen Tonsetzer, von dessen Ableben Ihr Journal uns benachrichtigte, keine Lobrede halten. Der musikalische Krieg, dessen Ursachen dieser berühmte Mann und ich waren, dessen Opfer er aber nicht war, würde diese Lobrede bei jenen verdächtigen, welche mich nur aus meinen Werken, oder nach meinem Namen kennen. An Ihnen, meine Herren, den Geschichtschreibern dieses Krieges und der musikalischen Revolution, die in Frankreich dadurch

*) S. Ginguené, *Notice sur la vie et les ouvrages de Nic. Piccini* Notes p. 134.

bewirkt wurde, ist es, den Mann würdig zu loben, dem ihr lyrisches Theater so viel verdankt, als wie das französische Schauspiel dem grossen Corneille. Italien weihte mehr als eine Lobrede, so gut sie seyn mochte, dem Gedächtnisse Sacchini's; Florenz hat ihm ein Brustbild in seiner Gallerie bestimmt; Rom hat das Bild dieses Compositeurs im Pantheon aufgestellt, und der Marmor zeigt den Augen eines Volkes, welches die Musik wahrhaft liebt, die Züge eines Mannes, der diese Kunst am meisten geehrt hat.

„Ich wage es, Ihnen für den Ritter Gluck eine Huldigung vorzuschlagen, die länger als der Marmor dauern kann, und die selbst der fernsten Nachwelt nicht seine Züge, (diese wird die von Ihnen aufgerichtete Büste bewahren,) aber das Bild des Geistes überliefern kann, den die Kunst und Frankreich zu ehren verpflichtet sind. Ich schlage Ihnen also vor, zur Ehre des Ritters Gluck ein jährliches Konzert zu gründen, das an seinem Todestage statt zu finden hätte, wenn dieser Tag nicht ein Operntag ist, und in welchem nichts, als seine Musik aufgeführt werden sollte. — Eine ähnliche Institution scheint mir die würdigste, Gluck's Gedächtniss zu heiligen, und sie verbindet mit diesem Vortheile zugleich den, der Kunst auch nach seinem Tode zu dienen, die er während seines Lebens auf eine so herrliche Weise geübt hat. Sie wissen, meine Herren, wie sich die musikalischen Ueberlieferungen verlieren und verderben, viel leichter, als die des Spiels und Vortrages auf Ihren andern Bühnen. Diese Institution hätte den Vortheil, die Bewegung, den Charakter, den Geist, in welchem Gluck seine gelehrten Kompositionen schrieb, zu erhalten. Sie würde den Sinn aller jener Theile überliefern, welche besonders die Ausführung eines musikalischen Werkes bedingen: und man könnte zu allen Zeiten die Meisterstücke dieses Compositeurs wieder aufnehmen, um die Nachwelt mit seinem Genie bekannt zu machen.

Die Philosophie der Musik gewänne dabei nicht minder. Sie wissen, dass diese Kunst, die vielleicht ihren Zauber nur ihrer Beweglichkeit verdankt, und die, ich wage es zu sagen, über eine gewisse Unbeständigkeit in ihren Formen herrscht, bei

jedem Volke sich in dem Masse verändert, als sie der Vollkommenheit näher rückt, oder als gewisse Nachtheile derselben sich fortpflanzen. Vielleicht, dass sie durch die Nothwendigkeit der Abwechslung, welche die Kunst in Italien verdorben hat, bei Ihnen gewinnt, und dass die Musik, die Sie in vierzig Jahren haben werden, vielleicht nicht mehr derjenigen gleicht, die Ihnen jetzt Vergnügen gewährt. Die Institution, die ich vorschlage, hätte zugleich den Vortheil, Ihre Komponisten zu den Grundsätzen der Kunst und zu jener Art von Wahrheit zurückzuführen, welche jene der Musik bedingt. Das Bild der grossen Muster, welche Gluck Ihnen zurückliess, wird bei seinen Nachfolgern den Charakter und den Gang der dramatischen Musik bewahren, welche beide den Geist dieses grossen Mannes darstellen.

Dieses sind die Ideen, meine Herren, welche mich veranlassten, Ihnen den Vorschlag einer Subscription zu machen. Wenn Ihnen die Ausführung möglich scheint, wenn die Fürstin, die diesen grossen Mann begünstigte, so wie sein Nebenbuhler, ihn anzunehmen geruht, werde ich es wagen, das Publikum zu bitten, dass es mir erlaube, die letzten Zuckungen einer verlöschenden Stimme in dem ersten Konzerte, das durch diese Subscription zu Stande kommen wird, dem Ruhme eines Mannes von Genie zu weihen, dessen Tod in mir kein anderes Gefühl weckte, als den Wunsch, das Gedächtniss eines Komponisten unsterblich zu machen, dessen Name als Bezeichnung für die Revolution dienen wird, die auf einem der schönsten Theater Europa's durchgeführt worden ist." —

Am 20. August des Jahres 1846 fand zu Paris in der Kirche St. Eustache unter ungeheuerem Volksandrange ein grosser Trauergottesdienst zu Ehren Gluck's Statt. Das *Requiem* ward von 500 Musikern und Sängern aufgeführt; die Stühle in dem Schiffe der Kirche wurden mit einem Franc bezahlt, und

die, zur Errichtung eines Denkmals für unsern Tonsetzer bestimmte Einnahme war sehr bedeutend. Wahrscheinlich ist auch dieser Zweck an den Zeitverhältnissen gescheitert.

Auch für die Karlskirche in Wien war ein Gluck-Denkmal beantragt und Beiträge dazu gesammelt worden; eben so für J. Haydn und Mozart: aber auch dieses Projekt kam nicht zu Stande.

Nur dem hohen Kunstsinne des Königs Ludwig von Bayern, der so viele herrliche Werke der Kunst in's Leben gerufen hat, war es vorbehalten, dass Gluck in Deutschland ein schönes Monument erhielt. Der begeisterte Fürst, der Gluck's Andenken schon in der berühmten Walhalla verewigte, weihte es den Manen des grossen Meisters der lyrischen Scene aus seinen Privatmitteln. Dieses äusserst gelungene, lebensgrosse, von dem jungen, talentvollen Künstler Friedrich Brugger erfundene und ausgeführte, von dem königlichen Inspektor Miller in Erz gegossene Standbild wurde am 15. Oktober des sturmbewegten Jahres 1848 auf dem Odeons-Platze neben dem Tonfürsten Orlando di Lasso am Geburtstage der Königin feierlich enthüllt. Den Zeitumständen mag es beigemessen werden, wenn die Theilnahme an dieser Apotheose des Künstlers nicht so gross war, wie bei sonstigen derartigen Gelegenheiten: denn es fehlte dazu jene Ruhe, die zum freudigen Genuss an der Kunst und ihren Werken unumgänglich nothwendig ist.

Gluck erhielt auch in Südtyrol ein Denkmal.

Ein Banquier zu Roveredo, Namens Jos. Ant. Bridi, der einst in Wien sich aufhielt und Mozart's grosser Freund war, auch in den Privatvorstellungen des „*Idomeneo*" sang, hat sieben auserwählten grossen Meistern der Tonkunst, nämlich: Ant. Sacchini, Georg Friedrich Händel, Christoph Gluck, Nic. Jomelli, Jos. Haydn, Jo. Petr. Aloys. da Palestrina und Wolfg. Amad. Mozart, in seinem reizen-

den Garten einen Tempel der Harmonie bauen, mit sinnreichen Fresken auszuschmücken, in demselben die Bildnisse der genannten Tonsetzer errichten, und diese von B. Beltramo mit lateinischen Inschriften versehen lassen. Gluck's Inschrift lautet:

Christophorus. Gluckius.
Natione. Bohemicus. (sic!)
In. Modis. Musicis.
Verbo. Aptissimis. Faciendis.
Clarissimus.
Decessit. A. MDCCLXXXVII.

W. Häser*) hat diesen Tempel, mit Beziehung auf ein, von demselben kunstsinnigen Bridi herausgegebenes, die Biographien der verherrlichten Männer enthaltendes Werkchen ausführlich beschrieben.

Noch ein anderer, in der Literatur der Tonkunst bekannter Mann und Freund unseres Tonsetzers, der geheime Rath und Reichsfreiherr Boecklin von Boecklins-Au,**) setzte unserem Gluck in seinem Garten zu Rust***) ein Denkmal und beklagt dessen grossen Verlust im folgenden, an den Grafen von Thun in Wien gerichteten Schreiben:****)

---

*) Siehe Leipziger allgem. Musikalische Zeitung 1838 (30. Jahrg.) Seite 673 und 1834 (36. Jahrg.) Seite 92. — Bridi's Werkchen hat den Titel: „*Brevi Notizie intorno ad alcuni più celebri Compositori di Musica. Cenni sullo stato presente del canto italiano. Rovereto, per Luigi Marchesani.* 1827." — S.

**) Franz Friedrich Sigmund August Reichsfreiherr von Boecklin von Boecklins-Au, geboren zu Strassburg im Jahre 1748 war Doktor der Philosophie und Mitglied der Akademie zu Rom und verschiedener anderer gelehrten Gesellschaften.

***) Eine Stadt in Ungarn am Neusiedler-See, und wegen ihres vortrefflichen Weines berühmt.

****) Siehe dessen Beiträge zur Geschichte der Musik etc. Freiburg im Breisgau 1790. 8. Seite 55 etc.

„Mein edler Freund! Ich weiss, dass der Hintritt unseres unsterblichen Ritters von Gluck, des Klopstock's der Tonkunst, Sie nicht wenig schmerzt! Schliessen Sie aber, würdiger Liebling der Tonkunst! von meinen desshalb traurigen Empfindungen, da ich Gluck, als ich im Jahre 1783 zu Wien gewesen, sehr oft besucht und nicht nur allein seines holden Umganges genoss, sondern sogar auch bei und von ihm so Vieles erlernen konnte, das mir in meinen kleinen Kompositionen nun trefflichst zu Statten kommt, überdiess hingegen mit demselben fast bis an sein Ende correspondirte. Die Nachricht seines Todes zuckte mir durch alle Glieder! — Gluck war ganz Original, besonders in grossen Opernstücken, im Ausdruck und im Gange des redenden Basses, edel im Licht, edel im Schatten, mit melodischem Engelsgesang und Feuerflammen des Kolorits. Er war im Theaterfach, was der grosse Vogler von Mannheim als Kirchenmusik-Komponist ist,, und bei der Nachwelt es immer heissen wird. Und darin glaube ich mich nicht zu irren; wenn ich in meiner Seele eine der angenehmsten Erinnerungen hegen will, so darf ich nur an jene Stunden zurück denken, in welchen ich den grossen musikalischen Zeichner, unsern — ach dürft' ich's doch nicht sagen müssen! — erblassten Gluck an seinem Pianoforte seine gesetzten Stücke spielen sah und hörte. Wie beneidenswerth ist Klopstock, dass Gluck von seinen unvergänglichen Gedichten in so herrliche Musik setzte. Wenn Jemand Gluck nie gekannt, noch gesehen, sondern ihn bloss in einem Nebenzimmer spielen gehört hätte, er würde ihn für Einen der lebhaftesten jungen Männer von grösster Kunst, aber gewiss nicht für einen schon so betagt gewesenen Meister gehalten haben. Man war hingerissen, wenn man bei ihm in seinem Enthusiasmus neben seinem Instrumente sass.

„Wundern Sie sich also ja nicht, dass er sich so viel Geld ersparte! Voll Vergnügen über seine Produkte gab man ihm allezeit mehr als kaum je einem andern Künstler: ja mehr, als er jemals selbst erwartet hatte. Dieses gestand mir der ehrwürdigste Alte einst selbst. Und — wie liebenswürdig wird nicht ein Priester aus dem Tempel der Musen, wenn er, wie mein seliger

Freund Gluck, immerhin die Tugenden und Menschenliebe mit den schönen Wissenschaften vereinigt, in vollem Maasse besitzt? — Seine Opern „*Alceste*“ und „*Iphigenia*“ werden auch wohl noch in hundert Jahren Bewunderung und Beifall erhalten; mittler Weile vielleicht nicht selten die Werke Anderer, obgleich auch edle musikalische Geburten in einige Vergessenheit gekommen seyn mögen.

„Segen und Ruhm begleiten seinen vollendeten Lebenslauf. Möchte er doch noch da seyn! Doch der Mensch werde am Morgen des Lebens abgerissen, oder falle im Alter gleich einer reifen Aehre — so fällt er immer zur rechten Zeit nach dem Plane der Natur, wenn er der Vernunft gelebt hat, und als ein Mann gestorben ist. Ihr schönen, ihr schauervollen Scenen meines nun verewigten Freundes Gluck! Wie besänftigt ihr oft die unruhigsten Herzen! wie unbemerkt macht ihr die wildesten Leidenschaften still; und wie sanft flüstern eure Melodien, unterstützt durch ihre Schwester Harmonie, den Unglücklichen Trost zu! —

„Da Ihnen die letzten Stücke des verstorbenen Herrn von Gluck unbekannt sind, so sollen Sie solche ebenfalls hören, sobald Sie zu mir hierher nach Rust kommen werden. Alsdann will ich Ihnen aber auch in meinem hiesigen englischen Garten ein, demselben schon geweihtes Denkmal, bei einem sanften Wasserfall, unter einer babylonischen Weide, neben trauernden Fichten und Eibenbäumen, mit Rosenhecken umschlungen, zeigen, worüber die Inschrift befindlich ist:

Geh', glücklicher Schatten! wohin Gott und dein Glück dich rufen. Geniesse der ewigen Harmonie und Seligkeit, indem wir hier deine hinterlassenen Werke bewundern, sie benützen, und deinen Abschied betrauern, zärtlich und dankbar bei deiner Urne an dich denken, und gerecht um dich klagen!

„Ist das nicht eben so rührend als wahrhaft? — Lasset uns Blumen und Cypressenketten um die Gräber solcher Verewigten winden! Lasset uns das Andenken aller Würdigen, aller Freunde heilig seyn, bis auch wir in das Land der Ruhe eingehen, wo Zärtlichkeit und Menschheit keine Thränen mehr vergiessen“ —

Gluck's Hinscheiden wurde auch durch verschiedene Dichtungen gefeiert, von denen folgende mir bekannt wurden:

1. Auf den Tod des Ritters von Gluck, des Schöpfers des höchsten lyrischen Schauspiels von J. F. Reichardt. *)

„Der Schöpfer so schöner Schöpfung — auch er liegt im öden Grab!
Der für die schönste der Zauberkünste sich schwang auf die Höhe,
Die vor ihm keiner erstiegen; der ihr zeichnet die Bahn,
Die sicher führet durch Labyrinthe hindurch zum Ziele,
Die nur des kühnen Meisters Aug' von solcher Höhe
Mit freiem festen Blick' durchschauet und festet auf immer.
Ach, er musste hinunter in's öde Grab, ob Einer
Von uns ihn erreichte auf seinem Wege, der so viel leichter
Befolgt, als durchbrochen wird! — Nur unser Dank
Und mehrerer Nationen Dank bleibt Dir gewiss,
So lang der Zauber unserer schönen Kunst bestehet.

* *

O dass nun auch ein deutscher Mann sich für der Künste
Edelste und grösste zu jener Himmelshöhe,
Von welcher die Erdenlabyrinthe alle und aller
Zauberkünste Bahnen nicht mehr gesehen werden,
Auf Händel's Hallelujaschwingen kühn aufschwänge,
Und so der heiligen Kunst die ganze Vollendung gäbe,
Der Händel schon mit Riesenschritt entgegen ging!
Den segnen dann noch tausend selige Menschengeschlechter,
Wenn aller Künste Zauber lange nicht mehr besteht,
Den segnet dann auch droben der Geist der von uns Geschiedenen
In jenen Welten des höheren Strebens und der Vollendung.

---

2. Gedicht auf Gluck von Daniel Schubart. **)

Gluck starb! Zum Seraphinen-Chor
Stieg der Vollendete empor.
Und eben sang die Strahlenmenge
Den Urgesang der himmlischen Gesänge:
Das Heilig, Heilig schon dreimal
Im Einklang durch des Himmels Saal.

---

*) S. dessen Kunstmagazin VI. Stück. Seite 41. —

**) Siehe Cäcilia. Zeitschrift redigirt von S. W. Dehn. 1842. Heft 4.

Gluck schwieg. — Anbetend horcht er lange
Dem auf der Erde schon geahneten Gesange.
Doch ehe das Hallelujah kam,
Da fluthete sein Geist. Er nahm
Ein goldbezognes Spiel und stimmt' in ihren Chore
Als wenn er längst ein Engel wäre.

Chor:

Er wallt dahin von dieser Erde,
Hin zur Unsterblichkeit,
Auf dass er ganz ein Engel werde
In Zions Herrlichkeit.
Verklärt, wie er, hängt seine Leier
An Gottes Thron' empor.
Heil Dir! singt ihm in ew'ger Feier
Der Himmelschaaren Chor. *)

Von diesem Gedichte wird in der k. Bibliothek zu Berlin eine, von J. N. Forkel gemachte Abschrift aufbewahrt. Auch an diesem Orte zeigt sich dieses Mannes böse Stimmung gegen Gluck dadurch, dass er dieser Abschrift folgende Anmerkung beifügte: „Schade, dass das schöne Gedicht nicht an den rechten Mann gekommen ist!“ (!) —

---

3. Zwei in der Bossler'schen musikalischen Real-Zeitung vom J. 1789. No. 50 mitgetheilte Grabschriften:

a) *Ci gît un homme de génie,*
Et dont le talent enchanteur
Nous a fait sentir l'harmonie
Qui de l'oreille passe au cœur
Cher à la savante Ausonie,
Couvert de lauriers et de fleurs,
Ce Chantre de la Germanie
Fera long-temps couler nos pleurs.

S. de Sancy.

*) Dieses Gedicht hat schon die Bossler'sche musikalische Real-Zeitung 1789 mit dem Zusatze des obigen Chors und der Bemerkung mitgetheilt, dass es der Hauptmann Beecke in Musik gesetzt habe und dass es das beste Musikstück dieses Tonsetzers sei. Es wurde am 18. Dezember 1788 zu Würzburg in einem Konzerte mit grossem Beifalle aufgeführt.

Et Muses, preparez-lui votre plus riche offrande,
Placez son nom fameux entre les plus grands noms! —
Rien ne peut plus fermer l'immortelle guirlande
Dont nous le couronnons.

4. Der elegante spanische Dichter Don Thomas de Yriarte*) hat in seinem didaktischen Gedichte „*La Musica*“ nebst Haydn auch Gluck ein Denkmal der Unsterblichkeit mit folgenden Versen gesetzt:

„Y tu, imortal Compositor de Alceste,
De Ifegenia, de Paris y de Elena,
Cantor germano del Cantor de Tracia,
Gluck, inventor sublime por quien este
Será ya el siglo de oro de la escena;
Quando Europa te pierda por disgracia
Tu, de laurel perpetuo coronado,
A qui hallaras asiento distinguido,
A qui donde ni elogio interessado,
Ni envidia reina, ó na nacional partido.

Achtzehnter Abschnitt.

Gluck's Wohnorte in Wien. Dessen Vermögen und Persönlichkeit. Anekdoten über ihn.

Das Haus, in welchem Gluck seine Künstlerseele aushauchte, ist ein, im Jahre 1764 erbautes, damals mit der Conscriptions-Nummer 74, heutzutage 466 bezeichnetes Haus in der Hauptstrasse der Wiener Vorstadt: „Die alte Wieden“

*) Geboren zu Orotava auf der Insel Teneriffa den 18. September 1750, † zu Puerto de Sancta Maria in Andalusien.

genannt, deren Gegend einst „Am obern Wagram“ hiess. Eben dieses Haus, ehemals mit dem Schilde zum silbernen Löwen, liegt der freien Seitenmauer der Paulanerkirche zu den heiligen Schutzengeln gegenüber und befindet sich gegenwärtig im Besitze der Erben eines Freiherrn von Werner. Die Frau Marianna v. Gluck kaufte dasselbe am 30. Juni 1784 von den Erben des kaiserl. geheimen Reichs-Hof-Kanzellisten Pancratius von Montfort, Edlen zu Starkenburg, um 44,000 Fl. Am 4. September 1791 verkaufte sie es wieder um 43,300 Fl.

Nebst dieser Realität besass Gluck noch ein Haus sammt Garten zu Berchtholdsdorf unweit Wien am Gebirge, wo der Tonsetzer sich gewöhnlich zur Sommerszeit aufhielt, und wo im Jahre 1783 der preussische Kapellmeister Joh. Friedr. Reichardt ihn besuchte. Früher war er im Besitze eines Hauses sammt Garten am Rennwege unfern der St. Marxer Linie, damals mit der Nummer 22, jetzt 569 bezeichnet, welches lange Jahre hindurch ein Eigenthum der Frau Victoria, Gräfin von Colloredo, verwitweten Herzogin von Lothringen, sodann des ehemaligen Wiener Bürgermeisters Hrn. Czapka, Ritters von Winstetten, gewesen ist, nun aber dem k. k. Militair-Aerar gehört. Gluck kaufte dieses Besitzthum im Jahre 1768 von einem Freiherrn von Sandor, und vertauschte dasselbe am 10. September 1781 (wahrscheinlich gegen das Landhaus zu Berchtholdsdorf) an den Med. Dr. Johann v. Houmburg. Dr. Charles Burney besuchte Gluck in diesem Hause.

Gluck hatte während seines ganzen Aufenthaltes in Wien, ehevor er ein eigenes Haus besass, verschiedene Wohnungen inne. Zuerst wohnte er, wie uns bekannt, in dem Laurani'schen Hause am obern Neustift, bei seiner Schwiegermutter; sodann, nach Auflösung der Kapelle des Prinzen von Sachsen-Hildburghausen, deren vorzüglichste Mitglieder in das Orchester des kaiserl. Hoftheaters eingereiht wurden, durch mehrere Jahre in dem Freiherrlich-Lopresti'schen, gegenwärtig Mauthner'schen Hause; es ist das jetzt mit Nr. 1019 bezeichnete Eckhaus der Kärnthnerstrasse und Wallfischgasse in der

Stadt nächst dem alten Kärnthnerthore.*) Weiters bezog er sein eigenes Haus nächst der St. Marxerlinie, wo er vom Jahre 1769 bis 1775 verweilte. Vom Jahre 1776 bis 1781 befand er sich neuerdings in dem Loprestl'schen Gebäude, und endlich vom Jahre 1782 bis 1784 am Michaels-Platze nächst der kaiserl. Hofburg Nr. 3 im Hause des Freiherrn von Gudenus, von wo er sich in sein Besitzthum auf der alten Wieden begab, in welchem er bis an sein Ende die Wintermonate zubrachte.

Nachdem die Witwe Gluck dieses Haus verkauft hatte, bezog auch sie wieder das schon gedachte Lopresti'sche Haus und blieb dort bis zu ihrem, am 12. März 1800 im 71. Altersjahre erfolgten Ableben.

Gluck hatte als k. k. Hofkompositor seit dem Monate Oktober 1774 einen Jahresgehalt von 2000 Fl. genossen, und vom Könige von Frankreich einen zweiten von 3000 Livres bis an sein Ende bezogen.

Er hinterliess ein Testament, das am 18. November 1787 in der Behausung des obersten Landrichters veröffentlicht wurde. (Siehe die Beilage F.)

Gluck's Vermögen umfasste die Verlassenschafts-Häuser auf der alten Wieden und zu Berchtholdsdorf, dann eine grosse Anzahl von Obligationen und Quittungen über angelegte Geldbeträge, ferner Prätiosen von verschiedener Gattung und andere werthvolle Effekten. Die Prätiosen bestanden in goldenen Ringen und Tabatieren, in Hemdknöpfchen mit Brillanten, Hosen- und Schuhschnallen, Uhren, Siegeln, Perspektiven und anderen werthvollen Sachen.

Bei Joseph Freiherrn von Fries hatte er am 1. November 1779 ein Kapital von 12,500 Fl., bei Jakob Freiherrn von Gontard ein anderes von 9000 Fl., beide auf Leibrenten zu

*) In eben diesem Hause wohnte Carl Maria von Weber im Jahre 1823 als er für Wien seine Oper „*Euryanthe*" schrieb.

8 Prozent Interessen angelegt. Gluck's Gattin besass einen Satzposten von 44,000 Fl. auf dem Hause des k. k. Obersten Rochus, Freiherrn von Lopresti. Dieser war nämlich dem Hrn. Johann Osij in Rotterdam, einem reichen Grundbesitzer, laut Schuldverschreibung vom 28. November 1768, und Satzauszug vom 9. März 1769, ein versichertes Kapital von 44,000 Fl. schuldig geworden. Von diesem Betrage wurde durch das Banquierhaus Bender & Co. dem Hrn. Osij grundbücherlich die Hälfte ab-, und der Frau v. Gluck zugeschrieben. Diess geschah am 28. September und 7. November 1776. Eben so hatten die Herren Fries & Co. dem Freiherrn von Lopresti ein Kapital von 25,000 Fl. zu 5 Prozent Interessen dargeliehen und auf dessen Haus vorgemerkt. Diese Summe wurde im Jahre 1770 an den Herrn Carl Edlen v. Bender, und von diesem weiters im Jahre 1776 an Gluck's Gemahlin abgetreten. Schon aus diesen Parzellen kann man, ohne von dem Betrage der vorhandenen Staatspapiere, welche die Frau von Gluck in ihren Händen hatte, und erst nach ihrem Tode zur Verlassenschafts-Abhandlung kamen, weitere Kenntniss zu haben, auf die Vermögensumstände der Gluck'schen Familie schliessen. Im Ganzen soll, laut mündlichen Ueberlieferungen, Frau v. Gluck nach ihres Gatten Tode von ihrem Gesammtvermögen eine Jahresrente von 30,000 Fl. bezogen haben. Uebrigens darf man sich nicht wundern, dass Gluck im Testamente seine Geschwister der Willkühr seiner Gemahlin überliess: er kannte ja ihre milde Gesinnung und Grossmuth, und wusste es, dass sie sich mit jenen seiner Zeit reichlich abfinden würde. Dazu hatte er noch folgenden Grund: der grösste Theil des Vermögens, welches beide Gatten besassen, stammte vor der Pariser Reise nicht nur grösstentheils von ihr her, sondern Gluck war ihr auch in den sechziger Jahren eine Summe von 90,000 Fl. schuldig geworden, welche er während einer zeitweiligen Pachtung des Theaters eingebüsst hatte. Gluck tröstete seine Frau mit dem Versprechen, für die Pariser grosse Oper zu schreiben und ihr die verlorene Summe reichlich zu ersetzen.

Ferner darf es nicht befremden, dass Gluck die Armen

und öffentlichen Anstalten in seiner letztwilligen Anordnung allzu gering bedachte. Gluck hasste jeden Zwang, jede Förmlichkeit, und wollte daher auch seinem Wohlthätigkeitssinne keine Schranken ziehen lassen: das Gluck'sche Ehepaar übte ohnediess reichlich im Stillen Gutes bis an sein Ende.

Da seiner Dienerschaft testamentarisch ein Jahresgehalt zugesichert war, so erhielt der Diener Simon Handloss 144 Fl., der Kutscher Joseph Dorfmeister eben so viel, die Wirthschafterin Josepha Goldinn 50 Fl., die Köchin 30 Fl. und die Magd 26 Fl.; dem Testaments-Exekutor aber war eine goldene Tabatière bestimmt. Die genannte Dienerschaft verblieb noch im Dienste der Witwe.

Gluck war von grossem Wuchse und gerader, imposanter Haltung, von starkem Knochenbaue und breiten Schultern. Sein Körper war nie fett, aber kräftig und fleischig; sein mehr gerundetes als längliches Gesicht war von Blatternarben stark gezeichnet, die dunkelbraunen Haare meistens gepudert oder mit einer Perücke bedeckt. Aus den dunkelgrauen lebhaften Augen blitzte sehr oft ein Feuer, das, besonders wenn er zum Zorne gereizt war, eine fast unheimliche Wirkung in dem Beschauer hervorbrachte. Sein Temperament war sanguinisch-cholerisch, daher leicht aufbrausend und ungeduldig; Gluck konnte sich aber bald wieder der Frühlichkeit hingeben, und seine Umgebung sogar mit dem entzückendsten Humor erfreuen.

Seine Liebe zur Reinlichkeit und Ordnung, an die seine sehr verständige Gattin ihn zeitlich genug gewöhnt hatte, streifte oft an Eitelkeit, aus welchem Grunde er stets nach der Mode gekleidet war, und in höheren Kreisen jederzeit im gestickten Staatskleide erschien. Auf der Gasse trug er gewöhnlich ein schönes Zimmetrohr mit goldenem Knopfe und zierlicher, mit Gold durchflochtener Seidenquaste. In diesem Aufzuge sah Ponheimer, der ehemalige Regens-Chori der Waisenhauskirche am Rennwege, da Gluck noch in dieser Gegend wohnte, ihn

an den Sonn- und Festtagen sehr oft zu dieser Kirche wallen, um dort dem, durch eine gute Musik verherrlichten Hochamte beizuwohnen. *)

Gluck's Benehmen gegen alle Fremde, die ihn besuchten, war Anfangs etwas förmlich, und an adelige Gesittung streifend, weil er sich viel in höheren Kreisen bewegt hatte, sass er jedoch am Flügel, da war er ganz Musiker; und hatte er in einem Kränzchen von Freunden ein Glas guten Rebensaftes, den er sehr liebte, geschlürft, so wurde er so ungebunden fröhlich, dass er die ganze Gesellschaft mit seiner heiteren Laune hinzureissen vermochte.

Gluck sprach am liebsten von der Kunst, und war darin unerschöpflich; seine Ansichten und Urtheile liessen dann seine Zuhörer oft die erfreulichsten Blicke in die Tiefen seines Geistes thun. Noch in seinen letzten Lebensjahren zeigte er ein sehr empfängliches und empfindliches Herz; kaum hatte man von einer seiner Opern zu sprechen begonnen, als er sogleich daran den innigsten Antheil nahm, in Feuer und Leidenschaft gerieth und die merkwürdigsten Dinge darüber sagte. So ass und schlief er fast nicht, wenn er eben im Feuer der Arbeit war; immer von seinem Gegenstande erfüllt, sprang er oft des Nachts aus dem Bette, oder verliess im Fluge die Tafel, um seine Ideen niederzuschreiben.

Gluck hasste die Mittelmässigkeit, und wenn er Jemanden, der eine schlechte Komposition gemacht hatte, beschimpfen wollte, so sagte er zu ihm: „Du Leimer!" —

Da Gluck, wie wir bereits gestanden, von der Schwäche der Eitelkeit nicht frei war, so hörte er gern sein Lob, ja er lobte sich zuweilen selbst, wobei er jedoch gewiss nicht daran dachte, dass dieses Selbstlob als Unbescheidenheit gedeutet und getadelt werden würde; denn es führt das Selbstbewusstsein bei grossen Männern nicht selten zu diesem, übrigens sehr ver-

*) Diese Kirche gehört nun zur Artillerie-Kaserne; denn das Waisenhaus wurde im J. 1785 in das spanische Spitalhaus in der Karlsgasse der Alservorstadt verlegt.

zeihlichen Fehler. Einen Beweis hiervon liefert uns Mad. Campan durch die Erzählung folgender Begebenheit:*)

Gluck wurde am Pariser Hofe mit grösserer Auszeichnung behandelt, als Piccini und Sacchini. Er hatte stets Zutritt bei der Toilette der Königin, und während der ganzen Zeit seiner Gegenwart hörte sie nicht auf, sich mit ihm zu unterhalten. Sie fragte ihn eines Tages, ob er der Beendigung seiner grossen Oper „*Armide*" nahe, und damit zufrieden sei. Gluck antwortete ihr mit kalter Miene und deutschem Accente: „*Madame, il est bientôt fini, et vraiment, ce sera superbe!*" — Man sprach viel über diese Zuversicht, womit Gluck sich über Eine seiner Kunstschöpfungen geäussert hatte. Die Königin aber vertheidigte ihn stets mit Wärme und behauptete, dass das Verdienst seiner Werke ihm nicht gleichgiltig seyn könne; er wisse gar wohl, dass diese Meinung allgemein sei, und dass er ohne Zweifel fürchtete, jener Grad von Bescheidenheit, den der Anstand erfordert, werde bei ihm nur als Falschheit erscheinen.

Mad. de Genlis sagt in ihren „*Souvenirs*," dass Gluck von Piccini stets mit Gerechtigkeit und Einfachheit sprach. Man fühlte, dass dieses ohne Prahlerei geschah, und dass er stets wahrhaft war.

Gluck zeigte einen grossen Widerstand, seiner „*Iphigénie en Aulide*" lange Ballete einzuschalten. Vestris bedauerte sehr, dass diese Oper nicht mit einem Musikstücke geendet würde, das man „*Chaconne*" nennt, und worin dieser Gott den Tanzes allen seinen Talenten Geltung verschaffen könnte. Er beklagte sich darüber bei Gluck. Dieser aber, der seine Kunst mit aller Würde, die sie verdiente, behandelte, hörte nicht auf zu sagen, dass bei einer so ernsten und interessanten Handlung Sprünge und Tanze ganz am unrechten Orte wären. Bei den wiederholten Bitten des Vestris gerieth Gluck in Zorn und rief: „Eine *Chaconne* — eine *Chaconne?* — Sind es nicht Griechen, deren Sitten wir zeichnen? Hatten diese denn *Chacon-*

*) *Campan, M^me^, Mémoires sur la vie privée de Marie-Antoinette, Reine de France. Paris 1823. 8. Tome I. p. 152.*

nes?“ — „„Es ist wahr, sie hatten keine!““ — erwiderte der erstaunte Tänzer, „„„aber meiner Treu'! desto schlimmer für sie!“““ —

Gluck hatte einen geraden, fast unbeugsamen Charakter, welche Eigenschaft, zumal in seinem Wirkungskreise und den damit verbundenen Bestrebungen scharf hervortrat. Er war daher ein strenger Zuchtmeister, und eben so furchtbar als Haendel, wenn er ein Orchester leitete. Dennoch, wenn dieser Punkt gelegentlich zur Sprache gebracht wurde, versicherte er, dass er seine Brigade niemals widerspenstig gefunden habe, obschon er es nie duldete, dass die Glieder des Orchesters jemals den geringsten Theil ihrer Pflichten versäumten, und er sie zuweilen manche Stelle wohl zwanzig- bis dreissigmal habe wiederholen lassen. Diess war der beste Beweis von der Nützlichkeit seiner Manuszucht: denn, wenn Menschen, welche keine Sklaven ihres Befehlshabers sind, seine Befehle dennoch ohne Murren vollziehen, lässt sich leicht vermuthen, dass sie selbst von ihrer Zweckmässigkeit überzeugt sind.

Eben so gross war seine Geistesgegenwart, die er bei verschiedenen Gelegenheiten kund gab.

In Hinsicht dieser, fast bis an den Eigensinn gränzenden Genauigkeit Gluck's in der Direktion seines Orchesters theilt uns C. Fr. Cramer*) in einem Schreiben über den damals sehr berühmten Contrabassisten Joseph Kämpfer, einen gebornen Ungarn und ehemaligen kaiserl. Offizier, Folgendes mit: „„So ein gutmüthiger, lieber Mann der Herr von Gluck in jedem andern Lebensverhältniss ist, so macht er doch, sobald er auf dem Platze als Direktor steht, den wahren Tyrannen, der durch den geringsten Schein von Fehler in Harnisch und bis zu den stärksten Aeusserungen der Hitze gebracht wird. Zwanzig, dreissig Male reichen nicht hin, dass er die geübtesten Spieler der Kapelle, unter denen gewiss Virtuosen sind, die Passagen wiederholen lässt, bis sie die von ihm bezweckte Wirkung des

*) S. dessen Magazin der Musik. Mai und Junius. Hamburg 1783. No. 57. Seite 864.

Ensemble hervorbringen. Er brusquirt sie alsdann so sehr, dass sie ihm schon oft den Gehorsam aufgekündigt, und nur durch Zureden des Kaisers: „„Ihr wisst ja, er ist nun einmal so. Er meint es nicht so arg““ — haben bewogen werden können, unter ihm zu spielen. Auch müssen sie immer doppelt bezahlt werden, und diejenigen, die z. B. für ihr Spielen sonst einen Dukaten erhielten, bekommen, wenn Gluck dirigirt, deren zwei. Kein Fortissimo kann ihm an gewissen Stellen stark und kein Pianissimo schwach genug seyn. Dabei ist es ganz originell, wie jede Stelle des Affekts, des wilden, sanften, traurigen, sich am Klavier in allen seinen Mienen und Geberden malt. Er lebt und stirbt mit seinen Helden, wüthet mit dem *Achill*, weint mit der *Iphigenia*, und in der Sterbe-Arie der *Alceste* bei der Stelle: „*Manco . . . . more . . . . e in tanto affanno non hò pianto*“ etc. — sinkt er ordentlich zurück, und wird mit ihr beinahe zur Leiche.“ —

Dieses Alles stimmt mit andern Zügen überein, die C. Fr. Cramer aus dem Munde Klopstock's, der Gluck innigst liebte, vernommen hat. Er lernte ihn am Hofe des Markgrafen von Baden kennen, wo der Tonsetzer sich im Sommer des Jahres 1774 durch einige Tage mit seiner Gattin und Nichte aufhielt. Der vortreffliche Gesang dieser liebenswürdigen Sängerin, über deren Verlust ganz Wien trauerte, und mit der Gluck selbst die grösste Freude und den ganzen Trost seines Lebens hinschwinden sah, ist zu bekannt, als dass davon noch ein Mehreres anzuführen wäre. Dessen ungeachtet, sagte Klopstock, unterbrach Gluck am Klaviere sie nicht selten plötzlich mitten im reizendsten Vortrage eines Stückes, und das selbst in Gegenwart des Hofes, ziemlich hart, durch ein: „Halt! das war falsch! noch einmal!“ — Und wenn dann etwa Jemand in der Gesellschaft, selbst ein Kenner, der nicht den geringsten Fehler in der Intonation oder in dem Ausdrucke zu bemerken glaubte, zu Gluck sagte: „Aber worin liegt denn der Fehler?“ — so konnte diese Frage ihn in grossen Unwillen versetzen: „„Was? das hören Sie nicht? — Wehe Ihnen, wenn Sie das nicht hören! da liegt's!““ — Und doch war es manchmal nur eine feine

Schattirung, die im Laufe des Stückes gewiss Niemand, ausser Gluck, bemerkt hatte oder bemerkt haben konnte.

In seinen Kompositionen hatte er eine ganz eigene Rangordnung, und es waren darunter Lieblingsstücke, in denen ihm seine Nichte selbst nicht zu Danke sang. Klopstock wünschte vergeblich seine Sommernacht (Willkommen, o silberner Mond etc.) von ihr zu hören. „Das kann sie noch nicht singen," sagte er, und sang's dann selber klopstocken mit seiner eigenen, zwar rauhen, aber ausdrucksvollen Stimme vor. Gleichwohl ist das Stück dem Anscheine nach sehr leicht: aber der Affekt! — Man sieht daraus, was Gluck forderte.

In Paris hat er es eben so gemacht. Man stelle sich so eine französische Opern-Sängerin vor, von Gold und Diamanten strotzend, von Prinzen und dem ganzen Pariser Publikum gefeiert, zu der so ein deutscher Tonsetzer kommt, und die nun mit ihrer siegenden Miene ganz stolz an den Flügel hintritt, um ihren Gesang von ihm bewundern zu lassen; und da er vorbei ist, erschallt statt des „*Bravo*" ganz kalt sein: „*Mademoiselle, il faut bien recommencer!*" — So ist aber nun einmal seine Weise gewesen. Die Opernprinzessinnen haben sich beleidigt gefühlt, sich in die Lippen gebissen, sich gesträubt: aber es hat Alles nichts geholfen; Gluck erklärte ihnen ganz deutsch und rund: „Sehen Sie, Mademoiselle! man hat mich kommen lassen, die „*Iphigenie*" aufzuführen, — wollen Sie singen, so ist's gut — wollen Sie nicht, so steht das bei Ihnen; nur gehe ich dann zur Königin, und sage: ich kann die Oper nicht aufführen, setze mich in meinen Wagen und reise morgen wieder nach Wien zurück." — Gluck hätte es auch gewiss gethan; und wollten die Damen gut oder übel, sie mussten sich am Ende doch bequemen.*) Das hiess doch in der That: „*Faire bonne mine à mauvais jeu!*" —

Der deutsche Tonsetzer Haendel war im Stande, dasselbe zu thun, und hat, wie bekannt, in England ähnliche Proben abgelegt.

*) Carl Friedr. Cramer a. a. O.

Einmal kroch Gluck in einer Opernaufführung unter den Pulten hinweg zu einem Contrabassisten hin, der in der Irre ging und auf des Meisters Ruf und Wink nicht achtete; er kniff ihn so derb in die Waden, dass jener hochaufschrie und die Riesengeige unter heftigem Gepolter hinwarf.

Ein anderes Mal bliesen ihm die Trompeter bei einem kriegerischen Gefechte nicht stark genug; Gluck schrie zuletzt aus vollem Halse: „Mehr Blech! mehr Blech!“ — Beide Anekdoten hat der Kaiser Joseph dem Kapellmeister Reichardt erzählt.

Mit der Unbeugsamkeit seines Charakters verband Gluck Geistesgegenwart und hohen Muth. Er gerieth in so mancherlei Lagen des Lebens, in denen er beide Eigenschaften zu bewähren Gelegenheit hatte.

Als Gluck in Wien eine seiner Opern am Flügel leitete, ergriff am Ende des ersten Ballets das Feuer eine Coulisse. Es entstand ein grosser Tumult im Theater; die Tänzer zogen sich zurück und die Zuschauer suchten sich zu retten. Das Feuer wurde indessen gelöscht, und man befahl, den zweiten Akt der Oper anzufangen. Gluck widersetzte sich aber, weil der Lärm sich noch nicht ganz gelegt hatte, und verlangte, das Ballet solle noch einmal gegeben werden. Darüber entstand ein heftiger Streit. Die Tänzerinnen zitterten noch vor Schrecken und die Tänzer waren bereits entkleidet. Gluck stieg endlich auf einen Stuhl und rief in Gegenwart des a. h. Hofes laut über's Theater hin: „Entweder das Ballet wird noch einmal getanzt, oder die Oper ist für heute zu Ende.“ — Man war gezwungen, das Ballet noch einmal zu beginnen, worauf die Oper mit grossem Beifalle fortgespielt wurde. Dieser bewunderungswürdige Muth hat ihm besonders in Frankreich grosse Dienste geleistet.*)

Als Gluck's „*Iphigénie en Aulide*“ das erste Mal aufgeführt werden sollte, wurde gemeldet, dass der erste Sänger plötzlich erkrankt sei und dessen Rolle an diesem Abend von einem Andern vorgetragen werden müsse. Gluck witterte dahinter eine

*) Reichardts Studien für Tonkünstler. 2. Halbjahr S. 71.

Kabale, um den Fall der neuen Oper herbeizuführen; er verlangte daher den Verschub der Aufführung. Man versicherte ihn, diess sei unmöglich, das Stück bereits angekündigt, dem Hofe gemeldet, und die plötzliche Verschiebung einer erwarteten Vorstellung ohne Beispiel, das Stück müsse also nothwendig, so gut es seyn könne, gegeben werden. Gluck erklärte dagegen, er würde seine Oper lieber in's Feuer werfen, als eine verstümmelte Vorstellung gestatten, und blieb unerschütterlich bei seinem Beschlusse. Man unterrichtete den Hof davon, und die Vorstellung wurde wirklich verschoben.

Gluck war sehr geistreich; seine Aeusserungen über Gegenstände der Kunst überragten oft weit den Kreis gewöhnlicher Anschauungen und bewiesen hinreichend, wie reiflich er über alle Künste, besonders über Musik und Dichtkunst, nachgedacht, und welch ungewöhnlichen Grad von Bildung er sich erworben hatte.

Folgende, von Einem der vertrautesten Freunde des Genfer Philosophen, Hrn. Olivier de Corancey*) über beide Männer aufgezeichnete Daten werden uns manchen Blick in Gluck's Seele gestatten, und dem Obgesagten zum Beweise dienen. Corancey's genaue Verbindung mit Rousseau verschaffte ihm auch die Bekanntschaft mit dem Ritter Gluck. Als dieser nach Paris kam, und den lebhaften Wunsch äusserte, den Genfer Philosophen vorgestellt zu werden, rieth man ihm, da es mit

*) Siehe dessen *Poésies, suivies d'une Notice sur Gluck et d'une autre sur Jean-Jacques Rousseau. Paris* 1796. 8. Herr von Corancey († im Jahre 1810) redigirte mit Sautreau das „*Journal de Paris*" vom J. 1777 bis 1790. Die hier angeführten Anekdoten findet man zuerst in eben diesem Journal vom 18. August 1785. Nr. 230, unter dem Namen Bernardin de Saint-Pierre, dann in der Bossler'schen musikalischen Real-Zeitung vom Jahre 1788, Nr. 18, ferner in *Fayolle, Dictionnaire des Musiciens*, und endlich in der Leipziger musikalischen Zeitung vom Jahre 1812 Bd. 14. S. 632 etc. —

dem Zutritt zu diesem immer etwas schwer hielt, sich an Herrn von Corancey zu wenden. Letzterer machte Rousseau den Vorschlag zu einer Zusammenkunft und der Philosoph willigte ein. Dadurch hatte Herr von Corancey sich dem Ritter von Gluck sehr verbindlich gemacht, und dieser liess auch keine Gelegenheit vorbeigehen, jenem die thätigsten Beweise seiner Dankbarkeit an den Tag zu legen.

Eines Tages, erzählt Corancey, sagte Rousseau zu mir — es war noch vor der ersten Aufführung der Gluck'schen „*Iphigénie en Aulide*“: — „Ich habe viele italische Partituren gesehen, in denen sich echt dramatische Stücke finden. Aber Gluck scheint es sich zum Gegenstande seiner Studien gemacht zu haben, dass er jede seiner Personen in jener Sprache reden lässt, die für sie passt; und das Bewunderungswürdigste hierbei ist, dass die einmal angenommene Sprache sich durch das ganze Stück getreu bleibt. — Seine Geistesfähigkeit in diesem Punkte hat ihn zu einem Anachronismus verleitet.“ — Verwundert über diese Aeusserung, bat ich ihn, mir ihren Sinn zu erklären. Rousseau fuhr fort: „Gluck hat in die Rolle des *Paris* mit dem glänzendsten Aufwande den höchsten Grad der Weichheit gelegt, dessen die Musik fähig ist; über *Helena's* Wesen hingegen ist eine gewisse Strenge verbreitet, die auch im Ausdruck ihrer Liebe zu *Paris* immer noch fühlbar bleibt. Die Ursache dieses Unterschieds ist ohne Zweifel darin zu suchen, dass *Paris* ein Phrygier war, *Helena* aber eine Spartanerin; aber er hat dabei nicht auf die Zeit, in der sie lebten, Rücksicht genommen. Erst den Gesetzen Lykurg's verdankte Sparta die Strenge seiner Sitten und seiner Sprache. Lykurg aber ist weit später als *Helena*.“ — Ich theilte diese Bemerkung dem Komponisten mit. — „Ich wäre sehr glücklich“ — sagte dieser — „wenn meine Zuschauer mich so zu verstehen, mir so zu folgen im Stande wären. Sagen Sie Herrn Rousseau, dass ich ihm für die Aufmerksamkeit danke, die er meinen Werken widmet; bemerken Sie ihm aber zu gleicher Zeit, dass die Anklage des Anachronismus mich nicht trifft. Wenn ich meiner *Helena* einen Anstrich von Strenge gab, so geschah dieses nicht aus

dem Grunde, weil sie eine Spartanerin, sondern weil sie beim Homer selbst diesen Charakter hat. Sagen Sie ihm, um die Sache mit Einem Worte auszudrücken, dass sie von Hektor geachtet wurde." —

Ganz Paris war Zeuge, wie Rousseau, der lange Zeit hindurch kein Schauspielhaus mehr betreten hatte, alle Vorstellungen des *Orphée* ohne Unterbrechung besuchte. Bei einer derselben geschah es, dass er öffentlich erklärte, durch Gluck sei er nun von der Falschheit seiner früheren Behauptung, dass zu französischen Worten sich keine gute Musik komponiren lasse, überzeugt worden. — Ein anderes Mal sagte er zu mir: „Ich bin weit entfernt, die Meinung derjenigen zu theilen, welche Gluck Mangel an Melodie vorwerfen. Ich finde, dass ihm die Melodie bei allen Poren herausströmt."

Eines Tages fragte ich Gluck, warum seine Kompositionen für mich armen Layen in der Musik etwas so Ergreifendes hätten, dass ich während ihrer Aufführung nicht die geringste Störung leiden könnte; warum im Gegentheile alle früheren Opern mir kalt und einförmig vorkämen, und meinem Ohre eine Arie wie die andere, ein Duett wie das andere klänge? — „Die Ursache hiervon," antwortete er mir, „ist nur Eine, die aber freilich höchst wichtig ist. Ehe ich arbeite, suche ich vor allen Dingen zu vergessen, dass ich Musiker bin. Ich vergesse mich selber, um nur meine Personen zu sehen. Das entgegengesetzte Verfahren ist es eben, was allen Künsten so verderblich ist. Der Dichter, weil er sein Ich nicht vergessen will, macht Tiraden, in denen zwar manches Schöne vorkommt, die aber, weil sie widernatürlich sind, die Handlung tödten; der Maler will die Natur überbieten, und wird dadurch unwahr; der Schauspieler will deklamiren und wird frostig; der Tonsetzer sucht zu glänzen, erregt aber nur Ueberdruss und Langeweile. Seine Arien, seine Duetten, die Ihnen so ähnlich scheinen, sind es nicht wirklich; wären Sie Musiker, so würden Sie diesen Vorwurf ihnen nicht machen; sie würden in ihnen nicht nur sehr merkbare Verschiedenheiten, sondern auch manche Schönheiten entdecken, die Ihr Urtheil wider Ihren Willen mildern

würden. Ihre Bemerkung klingt indess immer traurig genug; denn wenn Ihr Gefühl alle jene Stücke für ähnlich hält, so kann man sich dieses nur durch den Mangel an Wirkung erklären." —

Als Gluck eines Tages wieder bei mir war, sang Jemand aus der 3. Scene des I. Akts der Oper „*Iphigénie en Aulide*" die Arie: „*Peuvent-ils ordonner qu'un père*" etc. — Da bemerkte ich bei der Stelle: „*Je n'obéjrai point à cet ordre inhumain,*" — dass das Wort „*Je*" das erste Mal durch eine Viertelnote, bei der Wiederholung aber durch ein Achtel ausgedrückt ist. Ich sagte zu Gluck, dass die lange Note auf dem Worte „*Je*" mir unangenehm aufgefallen wäre, und dass ich mich um so mehr wundern müsste, wie er sie das erste Mal so habe setzen können, da er sie in der Folge mit einer kurzen vertauschte, woraus hervorzugehen scheine, dass er selbst kein grosses Gewicht darauf lege. — „Hat wohl," fragte er mich, „diese lange Note, die Ihnen hier im Zimmer unangenehm fällt, auch im Theater einen widrigen Eindruck auf Sie gemacht?" — Ich verneinte. — „Nun," setzte er hinzu, „so könnte mir die Antwort genügen, und da ich nicht immer bei Ihnen bin, so bitte ich, diese Frage sich in jedem ähnlichen Falle selbst zu beantworten. Habe ich auf dem Theater gefallen, so ist meine Absicht erreicht und ich versichere Sie, dass mir wenig daran liegt, ob meine Musik in einem Salon oder in einem Konzerte Beifall findet. Wie es sich oft trifft, dass eine gute Konzertmusik auf dem Theater keine Wirkung macht, so ist es auch in der Natur der Sache gegründet, dass eine gute dramatische Musik im Konzerte häufig missfällt. Ihr Einwurf ist der eines Menschen, der sich auf der Kuppel eines hohen Gebäudes befindet, und dem unten stehenden Maler zurufen würde: „„Mein Herr! was machen Sie da? Ist das eine Nase? Ist das ein Arm? — Wahrlich, das gleicht keinem von Beiden!"" — Aber der Maler würde ihm mit grösserem Rechte zurufen: „„Steigen Sie herunter, mein Herr! sehen Sie erst, und dann urtheilen Sie!"" — Was die Viertelnote auf dem „*Je*" betrifft, als es *Agamemnon* zuerst ausspricht, so wollen Sie erwägen, dass gerade in diesem Augenblick zwei

feindliche Mächte, Natur und Religion in ihm kämpfen. Die Natur trägt endlich den Sieg davon, aber ehe er das schreckliche Wort, womit er den Göttern trotzt, ausspricht, muss er zaudern; dieses Zaudern nun wird durch eine lange Note ausgedrückt; nun aber, da das Wort einmal seinen Lippen entflohen ist, mag er es wiederholen, so oft er will, es findet kein Zaudern mehr Statt; hier wäre also eine lange Note mehr als ein Fehler gegen die Prosodie.“

Ich fragte ihn einst, warum die wüthende Arie des *Achilles* in der 2. Scene des III. Aktes: „*Calchas d'un trait mortel percé*“ *etc.* — immer einen solchen Schauder in mir erregte, und mich selbst gleichsam in die Lage des Helden versetzte, da sie doch, allein gesungen, durchaus nichts Drohendes und Fürchterliches hätte und nur wie eine angenehme Marschmelodie klänge. — „Vor allen Dingen,“ antwortete Gluck, „müssen Sie wissen, dass die Musik, besonders in ihrem melodischen Theile, sehr beschränkte Mittel hat. Es ist unmöglich, durch die Verbindung der Noten allein, aus denen die Melodie entsteht, gewisse Leidenschaften charakteristisch auszudrücken. Der Komponist kann in solchen Fällen freilich seine Zuflucht zur Harmonie nehmen: allein auch diese reicht nicht immer aus. In der Arie, von der Sie sprechen, besteht meine ganze Zauberkunst nur in der Natur des unmittelbar vorhergehenden Gesanges und in der Wahl der ihn begleitenden Instrumente. Lange Zeit hören Sie nichts als *Iphigenia's* zärtliche Sehnsucht und ihren Abschied von dem Geliebten. Die Violinen, Fagotte, und die traurigen Töne der Violen spielen in dieser Scene eine Hauptrolle. Ist es demnach ein Wunder, wenn das so berührte Ohr durch das plötzlich eintretende, durchdringende Unisono aller militärischen Instrumente erschüttert, der Zuhörer in die ungewöhnlichste Bewegung versetzt wird, — eine Bewegung, welche in ihm hervorzubringen freilich meine Pflicht war, deren hauptsächliche Stärke aber nichts desto weniger auf einem rein physischen Grunde beruht?“ —

Man kann übrigens nicht sagen, Gluck habe diese grossen Effekte nicht vorbereitet, ohne ihren Erfolg vorhergesehen zu

haben. Jedermann weiss es, was er zum Schauspieler Larrivée sagte, als er ihm die Rolle des Ritters *Ubalde* in der „*Armida*“ übergab: „Ich erwarte von Ihrer Gefälligkeit, dass Sie eine Rolle übernehmen, die zu unbedeutend ist, um Ihren Talenten zu entsprechen. Aber es ist ein Vers darin, der, wie ich hoffe, Sie schon allein entschädigen wird. Es ist der Vers: „*Notre Général vous rappelle.*“ — Der Erfolg bewies, wie richtig Gluck prophezeit hatte.

Eines Tages spielte Gluck auf seinem Flügel die bekannte Stelle aus der „*Iphigénie en Tauride*,“ wo *Orest*, im Gefängniss sich selbst überlassen, als die quälenden Furien von ihm weichen, sich auf eine Bank wirft und sagt: „*Le calme rentre dans mon coeur.*“ — Einer aus der Gesellschaft machte die Anmerkung, dass mit dieser Aeusserung die immer noch fortarbeitenden Bässe im Widerspruche stünden. Er theilte sie dem Komponisten mit, indem er hinzufügte: „*Orestes* ist ruhig, wie er es denn auch selbst sagt.“ — „„Er lügt““ — antwortete Gluck mit Lebhaftigkeit: „„er hält für Ruhe, was blosse Erschöpfung seiner Organe ist. Aber die Furien sind immer hier (indem er auf seine Brust schlug), er hat seine Mutter ermordet!““ — — Es gibt, sagt die Gräfin Genlis,*) nichts Erhabeneres, als dieses Wort, das so ganz der Tiefe seiner Seele entsprungen ist; eben so erhaben ist die Idee, die trügerischen Worte des *Orest*, der sich zu täuschen sucht, Lügen zu strafen, und zwar durch jene geräuschvolle, den inneren Aufruhr und Schrecken ausdrückende Begleitung, deren ungestüme, rasche, abgebrochene und lärmende Töne der Einbildungskraft alle, in seinem Herzen versammelten Furien vorstellen: denn man glaubt ihre tausend Dolchstiche zu sehen und zu hören. — Nie hat ein musikalischer Gedanke, ja nicht einmal ein dramatischer, ein solches Genie geoffenbaret! —

Eines Tages sagte Jean-Jacques zu dem oft gedachten Freunde Corancey: „Das, was ich in den Gluck'schen Werken vorzüglich schön und ausserordentlich finde, sind nicht so-

*) S. deren *Mémoires. Tome X. pag.* 264.

wohl die hervorragenden Schönheiten, von denen seine Werke voll sind, als vielmehr seine weise Mässigung und Enthaltsamkeit. In Absicht auf das, was man das Gefühl des Schicklichen in der Kunst nennt, halte ich nichts für vollkommener, als die Scene des *Orphée* in den elysischen Feldern. Man sieht da durchgehends den Genuss eines reinen und stillen Glücks mit solcher Gleichheit im Ausdrucke dargestellt, dass weder der Gesang noch die Tanzmelodie das bestimmte Mass dieses heiteren Genusses überschreitet.

Ein so rühmliches Urtheil aus dem Munde eines Mannes, wie Rousseau, schien mir viel zu schmeichelhaft, als dass ich es nicht für meine Pflicht gehalten hätte, dasselbe dem Ritter Gluck mitzutheilen: „Ich richtete" — antwortete dieser mir darauf — „mich bloss nach der Schilderung, welche *Euridice* von dem Aufenthalte der Seligen macht:

„Rien ici n'enflamme — l'ame,
Une douce ivresse — laisse
Un calme heureux dans tous les sens."

„Das Glück des Tugendhaften," setzte er hinzu, „soll vorzüglich in seiner Fortdauer bestehen, folglich muss es sich auch immer gleich bleiben: denn das, was wir eigentlich Vergnügen nennen, kann daselbst nicht Statt finden, weil das Vergnügen verschiedener Abstufungen fähig ist; sonst wird es in der Länge zum Ueberdruss." —

Einst machte ich ihm den Vorwurf, dass in der Oper „*Iphigénie*" der Chor der Soldaten, welche mit Ungestüm die Uebergabe des Opfers fordern, nichts Ausgezeichnetes im Gesange habe, und dann Note für Note wiederholt würde, da doch die Abwechslung zur Sache wesentlich nothwendig sei. Darauf erwiderte Gluck: „Diese Soldaten verliessen Alles, was ihnen theuer war, ihr Vaterland, ihre Weiber und Kinder, in der einzigen Hoffnung, Troja zu plündern. Eine Windstille überfällt sie unverhofft auf der Mitte des Weges, und zwingt sie, im Hafen von Aulis zu verweilen. Ein widriger Wind würde ihnen minder unangenehm gewesen seyn; er würde sie zu den Ihrigen zurückgebracht haben. Setzen Sie nun den Fall, dass eine grosse

Provinz von einer drückenden Hungersnoth heimgesucht wird. Die Bürger versammeln sich in grosser Menge und rufen stürmisch nach dem Statthalter. Dieser erscheint auf dem Balkone und fragt: „„Meine Kinder, was wollt ihr, — was verlangt ihr?““ — Sie rufen ihm zu: „„Brod! Brod!““ — Und so oft er sie unterbricht, und ihnen Vorstellungen machen will, wiederholen sie nur den Ruf: „„Brod! Brod!““ — und immer nur dieses einzige kurze Wort und immer in demselben Tone: denn die hohen Leidenschaften haben nur Einen Accent. Nun sehen Sie, diese Soldaten hier fordern das Schlachtopfer; alle übrigen Umstände sind in ihren Augen nichts; sie denken nichts, als Troja, oder die Rückkehr in's Vaterland; sie dürfen daher nur die nämlichen Worte, und diese stets mit demselben Accente hören lassen. Zwar hätte ich einen schönen musikalischen Chor verfertigen, und, um dem Ohre zu schmeicheln, demselben auch einige Abwechslung geben können: allein, dann wäre ich weiter nichts, als ein blosser Musiker gewesen, und hätte die Bahn der Natur, von der ich nie abweichen mag, verlassen. Glauben Sie übrigens keineswegs, dass Sie durch das Vergnügen, ein schönes Musikstück zu hören, gewonnen hätten; ich versichere Sie im Gegentheile, Sie würden dabei verloren haben: denn eine Schönheit am unrechten Orte hat nicht nur den Nachtheil, einen grossen Theil ihrer Wirkung zu verlieren, sondern auch dem Ganzen zu schaden, indem sie den Zuschauer irre leitet, der sich dann nicht wieder so leicht in die gehörige Lage findet, dem Gange des Drama's mit Interesse zu folgen.“ —

Ungeachtet meiner gänzlichen Unwissenheit in der Musik, liess Gluck sich keineswegs durch meine Fragen verdriesslich machen. Ich durfte kein Bedenken tragen, solche an ihn zu stellen, besonders, wenn es sich darum handelte, einen scheinbaren Fehler zu berichtigen. Seine Antworten hatten immer einen solchen Charakter von Einfachheit und Wahrheit, die meine Hochachtung für ihn von Tag zu Tage vermehrte. Gluck's grosse Fertigkeit, alle dramatischen Situationen aus ihrem wahren Gesichtspunkte zu betrachten, setzte ihn auch in den Stand,

über ähnliche Beziehungen in den Werken anderer Meister mit grösster Leichtigkeit zu urtheilen.

Man äusserte einst in seiner Gegenwart ein Missfallen darüber, dass der Chor im zweiten Akte der Oper „*Castor und Pollux*" — von Rameau so viel Aehnlichkeit mit dem Kirchengesange habe. „Geben Sie nur Acht" — rief Gluck — „hier ist keine nachgeahmte Handlung: Der Staat ist da!" —

Als die Oper „*Alceste*" zum ersten Male probirt wurde, war ich ebenfalls gegenwärtig, wähnte aber in dem nicht beleuchteten Theater ganz allein zu seyn. Der Marsch der Priesterinnen entrang mir wahrscheinlich ein lautes äusseres Zeichen des Beifalls. Gluck stand, von mir unbemerkt, in meiner Nähe. „Dieser Marsch," sagte er, indem er näher zu mir trat, „scheint Ihnen zu gefallen?" — Ganz ausserordentlich, erwiderte ich: ich finde darin einen höchst religiösen Charakter, der zu gleicher Zeit angenehme und schauervolle Empfindungen in mir erweckt. „Hiervon," sagte er, „will ich Ihnen den Grund angeben. Ich habe beobachtet, dass alle griechischen Dichter heilige Hymnen für die Tempel ihrer Gottheiten gedichtet haben, und sich dabei an ein gewisses herrschendes Metrum banden, das wahrscheinlich an sich etwas Heiliges und Religiöses hatte. Als ich nun diesen Marsch setzte, beobachtete ich dieselbe Folge der langen und kurzen Sylben, und nehme jetzt wahr, dass ich nicht unrecht that. Das" — setzte er hinzu und klopfte mich auf die Achsel — „das kam von so stolzen Menschen, wie diese Griechen waren!" Ich sah an seiner heiteren Miene, dass er die Wirkung, welche dieser Marsch auf mich gemacht hatte, keineswegs sich selbst, sondern lediglich den Griechen zuschrieb.

Es kann Manchem unwahrscheinlich vorkommen, dass ein Mann auf diesem Höhenpunkte der Kunst, und mit so neuen, ganz unbekannten Mitteln begabt, sich weder auf der einen Seite durch Schmeicheleien oder selbst durch gewagten Beifall bethören, noch auf der anderen Seite durch schiefe Urtheile muthlos machen liess. Sein Zweck war unstreitig der Zweck aller Tonsetzer, den Beifall des Publikums zu erhalten, jedoch mit dem Unterschiede, dass jene sehr oft zuerst den Geschmack

des Publikums studieren, um sich darnach richten zu können. Gluck hingegen strebte, seine Zuhörer aufzuklären, sich dem falschen Geschmacke zu widersetzen, oder denselben zu verbessern, ihn auf das Erhabene zurück zu führen und seine Zuschauer für die Wahrheit zu gewinnen.

Die Oper „*Alceste*" blieb bei der ersten und zweiten Vorstellung ohne alle Wirkung. Ich begegnete Gluck bei der letzteren in den Seitengängen des Theaters; ich sah, dass er weit eher damit beschäftiget schien, den Grund eines in seinen Augen so ungewöhnlichen Ereignisses zu entdecken, als wegen dieses ungünstigen Erfolges noch ferner niedergeschlagen oder bekümmert zu seyn. „Es wäre lächerlich," sagte er, „wenn diese Oper sich nicht erheben sollte; auch würde es ein merkwürdiger Umstand in der Geschichte des Geschmacks ihrer Nation seyn. Ich begreife ganz, wie ein nach dem gewöhnlichen Zuschnitte komponirtes Stück sein Glück machen kann, oder nicht: dieses hängt lediglich von dem verschiedenen Geschmacke der Zuschauer ab. Ich begreife sogar, wie ein Stück dieser Gattung Anfangs mit günstigem Vorurtheile aufgenommen, später in Gegenwart und fast mit Zustimmung seiner ersten Bewunderer ausgezischt werden kann: aber wenn ich eine Komposition wirkungslos bleiben sehe, die nichts als die reine, wahre Abspiegelung der Natur ist, und in welcher die Leidenschaft ihren eigenthümlichen Ausdruck hat: dieses, ich muss es gestehen, führt mich doch ein wenig irre. „*Alceste*," fuhr er in einem etwas stolzen Tone fort, „*Alceste*" soll vielleicht jetzt, in ihrer Neuheit nicht gefallen; es war für sie noch nicht der rechte Zeitpunkt da: ich behaupte aber, dass sie in zweihundert Jahren, wenn die französische Sprache sich nicht etwa verändert hat, noch gefallen werde: denn ich bin überzeugt, dass sie mit allen Grundsätzen der Natur übereinstimmt, die keiner Mode unterworfen sind." — —

Der Chor der unterirdischen Gottheiten erfullte mich ganz mit Entsetzen, nur konnte ich nicht begreifen, wodurch Gluck sich verleiten liess, vier Verse auf eine und dieselbe Note singen zu lassen. Er gab mir hierauf zur Antwort: es sei nicht möglich,

die Sprache eingebildeter Wesen nachzuahmen, weil wir sie noch nicht gehört hätten; aber man muss sich bemühen, den Ideen nahe zu kommen, welche die, ihnen zugedachten Verrichtungen in uns erwecken. Die Teufel z. B. haben, nach der einmal von ihnen angenommenen Vorstellung einen völlig bekannten und entschiedenen Charakter. Ein Uebermass von Raserei und Wuth darf in ihnen vorherrschen: aber die unterirdischen Gottheiten sind keine Teufel; und da sie nur die Diener des Schicksals sind, so werden sie von keiner ihnen eigenthümlichen Leidenschaft umhergetrieben; sie sind vielmehr ganz leidenschaftslos. *Alceste* und *Admet* erscheinen ihnen als gleichgiltige Gegenstände; nur der Rathschluss des Schicksals muss an ihnen erfüllt werden. Um nun diese Unempfindlichkeit, die sie hauptsächlich charakterisirt, zu offenbaren, glaubte ich nichts Besseres thun zu können, als sie in einem Tone singen, durch das Orchester aber all das Furchtbare ausdrücken zu lassen, was durch jene angekündigt wird." —

Wir sehen, dass Gluck sich über seine Kunst nicht täuschte; er hatte ihr Wesen zu tief ergründet. Er wusste überdiess, dass das Ohr leicht ermüdet wird, und dass dann auf keine Wirkung mehr zu rechnen ist; desswegen beschränkte er, wo er nur konnte, die von ihm zur Komposition übernommenen Stücke auf drei Akte. Neben der Verbindung der einzelnen Theile zu einem Ganzen suchte er zu gleicher Zeit eine solche Abwechslung hervorzubringen, welche die Aufmerksamkeit der Zuschauer bis an's Ende fesselte, ohne dass diese Absicht von ihnen errathen wurde, wesshalb er auch eine Manier angenommen hatte, die nur ihm eigenthümlich war. — „Zuerst," sagte er, „gehe ich immer jeden Akt einzeln durch, sodann das ganze Stück. Den Plan der Komposition entwerfe ich immer, wenn ich mitten im Parterre sitze. Bin ich einmal mit der Komposition des Ganzen und mit der Charakteristik der Hauptpersonen im Reinen, so betrachte ich die Oper als fertig, obgleich ich noch keine Note niedergeschrieben habe. Diese Vorbereitung kostet mich aber auch gewöhnlich ein ganzes Jahr, und zieht mir nicht selten eine schwere Krankheit zu: und dennoch heissen das

viele Leute „leichte Lieder komponiren *(faire des Chansons.)*“ —

Mit dieser Aeusserung ist folgende Begebenheit in Einklang zu bringen: Gluck, der bei seiner letzten Anwesenheit in Paris schon fünf und sechzig Jahre zählte, traf einst in einer Gesellschaft seinen um 15 Jahre jüngeren Nebenbuhler Piccini. Das Gespräch fiel auf die Opern-Kompositionen, und Jemand aus der Versammlung fragte Gluck, wie viele Opern er geschrieben habe? — „Nicht viele“ — antwortete-er — „ich glaube kaum deren zwanzig, und auch diese mit vielem Studium und grosser Anstrengung!“ — Der andere, in der Nähe befindliche Meister sagte hierauf, ohne gefragt worden zu seyn: „Ich mehr als hundert, und zwar mit sehr wenig Mühe!“ — Gluck flüsterte ihm zu: „Das sollten Sie nicht sagen, lieber Freund!“

Gluck hatte sehr viel Achtung für Rameau: denn er wusste wohl, was die Kunst und er selbst diesem Manne schuldete. Besonders gedachte er oft mit hohem Lobe des Chores: „*Que tout gemisse*“ aus der Oper „*Castor et Pollux*,“ dessen Ausdruck so einfach und gross, so pathetisch und wahr ist.

Einer, der Gluck zu schmeicheln gedachte, sagte einst zu ihm: „Welch ein Unterschied waltet zwischen jenem Chor und dem neuen Opferchor im III. Akte der „*Iphigénie en Aulide!*“ Dieser versetzt uns in einen Tempel, Rameau's Musik ist ganz eigentlich Kirchenmusik.“ — „Und das soll sie auch seyn,“ fiel ihm Gluck eifrig ein: „jener ist eine religiöse Ceremonie und der andere ein wirkliches Leichenbegängniss *(le Corps est présent).*“

Wenn wir noch dem verehrten Leser die Erzeugnisse der Gluck'schen Muse in gedrängter Kürze vorführen, so stellt sich folgendes Verzeichniss heraus:

I. Dramatische Werke.

1741.

Artaxerxe von Metastasio, für Mailand.

1742.

Demofoonte von demselben Dichter, für Mailand.

Demetrio, unter dem Namen *Cleonice*, von demselben, für Venedig.

Ipermnestra, von demselben, auch für Venedig.

1743.

Artamene, für Cremona.

Siface, für Mailand.

1744.

Fedra, für Mailand.

1745.

Alessandro nell' Indie von Metastasio, mit dem Titel „*Poro*," — für Turin.

1746.

La Caduta dei Giganti, für London.

Artamene, wiederholt in London.

Piramo e Tisbe, *Pasticcio* für London.

1748.

La Semiramide Riconnosciuta von Metastasio, für Wien.

1750.

Telemacco, für Rom.

1751.

La Clemenza di Tito von Metastasio, für Neapel.

1754.

Le Cinesi, von demselben, für Schlosshof. Wiederholt in Wien im Jahre 1755.

Il Trionfo di Camillo, für Rom.

Antigono, von Metastasio, für Rom.

1755.

La Danza, von Metastasio, für Laxenburg.

Airs nouveaux de la Pastorale: „*Les Amours Champêtres*," — für Wien.

1756.

L'Innocenza Giustificata, für Wien.

Il Rè Pastore, von Metastasio, für Wien.

Airs nouveaux de l'Opéra comique: „*Le Chinois Poli en France*," — für Laxenburg.

Vaudevilles nouveaux du „*Déguisement Pastoral*," — für Schönbrunn.

1758.

Airs accompagnés de „*L'Isle de Merlin*," — für Schönbrunn.

Airs nouveaux de l'Opéra comique: „*La Fausse Esclave*," — für Wien.

1759.

Airs nouveaux de „*Cythère Assiégée*," — für Wien.

1760.

Airs nouveaux de „*L'Yvrogne Corrigé*," — für Wien.

Tetide, von G. A. Migliavacca, für Wien.

1761.

Airs nouveaux du „*Cadi Dupé*," — für Wien.

Don Juan, Ballet, für Wien.

1762.

„*On ne s'avise jamais de tout*," für Wien.

Airs nouveaux de „*L'Arbre Enchanté*," — für Wien.

Il Trionfo di Clelia, von Metastasio, für Bologna.

Orfeo ed Euridice, von R. Calzabigi, für Wien.

1763.

Ezio, von Metastasio, für Wien.

1764.

La Rencontre Imprévue, — von L. H. Daneourt, für Wien. (Später deutsch mit dem Titel: „Die Pilgrime von Mekka, oder die unvermuthete Zusammenkunft.")

1765.

Il Parnasso Confuso, von Metastasio, für Schönbrunn.

Telemacco, ossia l'Isola di Circe, — umgearbeitet für Wien.

La Corona, von Metastasio, für Wien.

1767.

Alceste, von R. Calzabigi, für Wien.

1769.

Paride ed Elena, von R. Calzabigi, für Wien.

Le Feste d'Apollo
Bauci e Filemone } für Parma.
Aristeo

1774.

Iphigénie en Aulide, von Bailly Du Rollet, für Paris.
Orfeo ed Euridice, in französischer Bearbeitung, für Paris.

1775.

L'Arbre Enchanté, von M. Vadé, für Versailles.
La Cythère Assiégée, von M. Favart, umgearbeitet für Paris.

1776.

Alceste, umgearbeitet für Paris.

1777.

Armide, von Quinault, für Paris.

1779.

Iphigénie en Tauride, von Guillard, für Paris.
Echo et Narcisse, von Baron Tschudi, für Paris.

II. Für Kirche und Kammer.

1. Der Busspsalm: „*De Profundis*" — für Chor und ganzes Orchester.

2. Der 8. Psalm: „*Domine Dominus noster*" etc.

3. Lieder von Klopstock mit Begleitung des Klaviers und zwar: a) Vaterlandslied; b) Wir und Sie; c) Schlachtgesang; d) Der Jüngling; e) Die Sommernacht; f) Die frühen Gräber; g) Die Neigung, und h) Willkommen, o silberner Mond.

4. Ein Theil der von A. Salieri vollendeten geistlichen Cantate: *Le Jugement Dernier*, gedichtet vom Chevalier Roger.

Von Gluck's ganzem, grossen schriftlichen Nachlasse an Opern-Partituren und Bruchstücken von solchen, den die allgemein hochgeachtete Witwe, so lange sie noch am Leben war, in Kisten verpackt, sorgfältig aufbewahrte, sind ausser den Abschriften jener Werke, welche man noch in verschiedenen Bibliotheken, besonders in der Wiener Hofbibliothek, und in den Händen einiger Liebhaber findet, nur wenige autographe Blätter auf die Gegenwart gekommen: denn theils war, bei der Unkenntniss des Universalerben der Frau von Gluck in solchen Sachen, Vieles schon durch dessen Hausleute abhanden gekommen, theils wurde der genannte Erbe im Jahre 1809 zu Kalchspurg bei Wien, in seinem Landhause, das er sich anstatt der Besitzung zu Berchtholdsdorf angekauft hatte, von den Franzosen geplündert, wobei ein grosser Theil der noch übrigen Musikalien verschleppt, ein anderer ein Raub der Flammen geworden ist.

Der verstorbene Herr Alois Fuchs war jedoch so glücklich, von einem alten Musiker, Namens Pieringer, der während der zwei letzten Lebensjahre Gluck's und nachher im Hause der Witwe als täglicher Gesellschafter viele Wohlthaten genossen hatte, einige autographe Skizzen zu erhalten, die nicht nur als solche, sondern auch wegen ihres Gegenstandes sehr interessant genannt werden können. Diese Skizzen sind vielleicht das Einzige, was sich noch von Gluck's Hand erhalten hat: denn der grosse Tonsetzer brachte, wie wir durch seine Zeitgenossen zuverlässig wissen, seine Schöpfungen zuerst nur kurz, in blossen Entwürfen zu Papier, arbeitete dann das Ganze im Kopfe aus und liess endlich unter seiner persönlichen Anleitung die Partitur verfertigen, nach welcher Arbeit die Skizzen gewöhnlich vertilgt wurden.

Daher kann man es nur dem Zufalle verdanken, dass einige dieser Schriften in Pieringer's Hände geriethen.

Diese Bruchstücke sind folgende:

1. Vier Blätter Entwürfe zur Oper „*Alceste,*" der französischen Bearbeitung. Sie enthalten jene Nummer des III. Aktes, wo *Alceste* in der Unterwelt ankommt, und von den Geistern

derselben empfangen wird.*) Der Anfang heisst: „*Dieux infernaux qu'on ne voit point.*“ — Ihr folgt die grosse Scene der *Alceste*: „*Grands Dieux! soutenez mon courage*“ — von 61 Takten, die grösstentheils vollständig instrumentirt ist, bis auf den Schluss, in welchem die Singstimme bloss vom Bass begleitet wird. Dieser Schluss enthält die Wortunterlage: „*Ah l'amour me redonne la force nouvelle, à l'autel de la mort lui même il me conduit, et des antres profondes de l'éternelle nuit j'entends sa voix, qui m'appelle.*“ — Diese ganze Scene findet sich in der gestochenen Partitur. Die 6. und 7. Seite enthält den Chor der unterirdischen Geister: „*Malheureuse, où vas-tu?*“ — Gluck hat ihn in der ersten italischen Bearbeitung in *D min.*, hier aber um eine Terz höher gesetzt, und so kommt er auch in der französischen Partitur vor; 16 Takte sind vollständig instrumentirt. Ihm schliesst sich ein, in der gestochenen Partitur nicht vorkommendes, 12 Takte langes Recitativ an, worin die vier Linien der Quartettbegleitung zwar vorhanden, aber nicht ausgefüllt sind; es hat folgenden Text: „*Pourquoi divinités terribles que s'implora, et pourquoi voulez-vous encore prolonger mes tourmens? Hélas! dans ces cruels momens, prêts à me séparer d'un époux que j'adore de tous les objets de mes voeux. Les peines qu'en l'Enfer éprouvent les coupables ne sont pas comparables à mes tourmens affreux!*“ — Am Ende liest man: „*Le Choeur da Capo.*“ — Endlich sieht man hier noch den Anfang einer Arie der *Alceste* in *F maj.* ⅔ Takt, von 6 Takten, mit den Anfangsworten: „*Ah! divinités implacables, ne craignez pas,*“ — wo die fünf Linien der Begleitung wieder leer gelassen sind. Sie findet sich nur in der französischen Bearbeitung, die überhaupt viele Nummern zählt, welche in der italischen nicht vorkommen, also neu gesetzt sind; auch die Anordnung der Musikstücke ist in dieser verschieden.

2. Das zweite Heft umfasst den grössten Theil der Gesang-

*) Die ersten 2 Blätter empfing im J. 1844 der gegenwärtige Direktor des Münchener Conservatoriums, Hr. Hauser, welcher sie auch bereits wieder weiter gegeben haben soll.

stücke der Oper „*Iphigenia auf Tauris*“ mit bloss skizzirter Singstimme und deutschem Texte. Als Gluck von seiner letzten Pariser Reise zurückgekehrt war, erhielt er vom Kaiser Joseph den Auftrag, diese Oper, deren Ruhm bereits zur Allerhöchsten Kenntniss gelangt war, auch hier zur Aufführung zu bringen. Gluck besprach sich der Uebersetzung wegen mit dem Dichter Alxinger, und machte die nöthigen Veränderungen in der Partitur. Es sind dieses sechs Blätter, welche in der gedrängtesten Kürze alle mit Text versehenen Musikstücke der Oper, jedoch ohne Instrumental-Begleitung, an der nichts zu ändern war, wie solche im Jahre 1781 von Gluck eigenhändig für die deutsche Bühne umgearbeitet und niedergeschrieben worden ist, enthalten. Auf der ersten Seite dieses Heftes findet man, nebst dem Recitative des Scythen, der die Ankunft der beiden Griechen meldet, und nebst jenem des *Thoas* und der *Iphigenia*, den charakteristischen Chor der Scythen in *D maj.*, von dem aber nur die Hauptstimme angesetzt ist. Ihm folgt das Recitativ des *Thoas*, *Pylades* und *Orestes*, dann der Chor *da Capo*. Die 2. Seite enthält das Recitativ der beiden Freunde, und die leidenschaftliche Arie des *Orestes* in *G maj. C* Takt; ferner das Recitativ des *Pylades* sammt der schönen Arie in *A maj. C* Takt, und endlich das Recitativ, das *Orestes* und *Pylades* zum Vortrag bringen, als man sie trennen will. Die folgenden Zeilen der 3. Seite bilden den Schluss des I. Aktes, den *Orestes* allein singt. Die 4. Seite enthält den Furienchor in *D min.*, wo man alle vier Stimmen partiturmässig auf eben so vielen Zeilen angesetzt findet. Leider sind von diesem Chore nur noch 46 Takte vorhanden, und es lässt sich vermuthen, dass das dazu gehörige Fortsetzungsblatt verloren ging. Die 5. Seite begreift in sich das Recitativ der *Iphigenia*, des *Orestes* und *Pylades*, die letzten 6 Zeilen aber die Arie der *Iphigenia* in *C maj.* Mit der 6. Seite beginnt der IV. Akt, von dem sämmtliche Gesangstücke bis zum Schlusschor der Oper vorhanden sind, welche die Seiten 7 bis 11 einschliessig füllen.

3. Das dritte Heft ist die ganz rein geschriebene, vollständige Partitur einer grossen Sopran – Arie aus der Oper

„*Alceste*," des Lieblingsstückes der Frau von Gluck, das ihr Gemahl in etwas grösseren Noten abgeschrieben hat. Es fehlt in der französischen Partitur. Um dieser Arie, die in der italischen Partitur nach den Worten „*Fedel consorte*" in die folgende Scene übergeht, einen förmlichen Schluss zu geben, fügte Gluck noch ein *Presto* von 48 Takten hinzu, und überschrieb das Heft mit dem Titel: „*I Lamenti d'Amore. Cantata a Soprano solo.*" — Diese letzten 48 Takte sind demnach ganz neu und auch sonst nirgends zu finden — ein Umstand, der den Werth dieser Nummer noch mehr erhöht.

Nebst diesen drei Heften besass Herr Alois Fuchs von Gluck's Handschrift noch folgende Stücke:

1. Eine Arie in *F maj.* für Sopran mit Orchesterbegleitung in Partitur. Sie ist gegenwärtig im Besitze der Frau Baronin Serafine de Grazia.

2. Ein Chor aus der in Parma aufgeführten Oper „*Aristeo*" in *G min.*, nun Eigenthum der Frau Belli-Gontard in Frankfurt am Main. Es ist der Chor aus der 7. Scene, den die Nymphen und die Bewohner des Tempe singen „*Del figlio d'Apollo, chi sordo ai lamenti, o Numi clementi, di voi chi sarà*" *etc.*

3. Ein Chor aus derselben Oper in *C maj.*, welchen Herr Fuchs dem Wiener Musikvereine verehrt hat. Es ist der Schlusschor derselben Scene: „*Eccheggiar s'odano per queste valli voci di giubilo: allegri balli disciolga il piè*" *etc.*

4. Ein Stück von sechs Seiten aus der Oper „*Il Telemacco*" — gegenwärtig im Besitze der k. k. Hofbibliothek in Wien. Es besteht grösstentheils aus Recitativen und zwei Chören, die partiturmässig angelegt und völlig ausgeführt sind; auch zeigen die älteren Nummern auf den Blättern, dass das Heft aus der vollständigen Partitur ausgerissen ist.

Die königl. Bibliothek in Berlin besitzt einen Querfoliband aus der Pölchau'schen Sammlung, welcher folgende Stücke enthält:

1. Einen autographen Brief von Gluck.

2. Eine Scene aus der Oper „*Antigono*": „*Berenice, ove sei?*"

Recitativ in *C min.*, und die Arie in *Es maj.*: „*Ombra che pallida.*“ — Es ist diese Scene ein Klavierauszug von Gluck's Hand, früher im Besitze des Dionys Weber in Prag, von dem Pölchau im Jahre 1828 diese Handschrift erhielt.

3. Arie aus der Oper „Die Pilgrime von Mekka“ — „Schönste, dein Reiz“ — Klavierauszug von Gluck's Hand und für Klopstock's Gemahlin bestimmt; auf dem Titel liest man: „Gesungen von Herrn Adamberger.“ —

4. Arie in *Es maj.* aus der Oper „*Ezio*“ für den Sänger Guadagni: „*Ecco alle mie catene.*“ — Dieses Stück in Partitur ist zwar nicht autograph, aber desshalb merkwürdig, weil es aus Klopstock's Nachlasse stammt.

Von Gluck sind folgende Abbildungen bekannt:

1. Ein grosses schönes Oelgemälde auf Leinwand in Lebensgrösse. Es stellt den Tonsetzer als einen starken Fünfziger im Schlafrocke bei einem runden, mit Flaschen besetzten Tische sitzend dar, wie er das Gläschen erhebt und seiner hinter dem Tischchen stehenden Gemahlin zutrinkt. Dieses Bild sah der Herausgeber dieser Blätter zuerst im Jahre 1835 bei des Tonsetzers Neffen, Herrn Carl von Gluck; nach dessen Tode ging dasselbe in die Hände seiner Schwester, Frau Josepha Selliers de Moranville, gebornen von Gluck über, und wurde endlich das Eigenthum ihres Enkels, Herrn Louis Selliers de Moranville, welcher es noch besitzt. Letzterer nennt als den Maler des Bildes Sebastian Weygandt.

2. Ein, im Jahre 1775 zu Paris von Joseph Duplessis, Maler des Königs, auf Leinwand gemaltes Bild. Es stellt Gluck im 61. Jahre seines Alters, tondichtend, am Flügel sitzend und begeistert nach oben blickend dar. Dieses Bild, ein Kniestück in Lebensgrösse, ist 3′ 1″ hoch und 2′ 6″ breit. Gluck's Witwe legirte dasselbe der k. k. Gemälde-Gallerie im Belvedere, wo es noch gefunden wird.

3. Copie dieses Bildes, im grossen Oktavformate, gemalt

von S. von Perger, gestochen von Kovats. Das Blatt befindet sich in dem 2. Bande der Haas'schen Bildergallerie. Perger's gemalte Copie besitzt die Witwe des ehemaligen Wiener Buchhändlers Carl Haas.

4. Dasselbe Bild, gemalt und gestochen im Jahre 1781 von Saint-Aubin in Paris. Blatt in 8.

5. Ein Blatt in Folio. *Maurin Aîné (pinx.) Lithographie de Langlumé, rue de l'Abbaye, Nr. 4. chez les Editeurs, quai Voltaire, Nr. 21.*

6. Ein Blatt in Folio. Darstellung bis zum Ellbogen: „*Peint par Jos. Duplessis, peintre du Roi. Gravé par S. C. Miger. A Paris, chez Miger, Graveur, rue Montmartre, au coin de celle des Vieux-Augustins. A. P. D. R.*" Unter dem Bildnisse: „*Christophe Gluck.*" Tiefer unten auf dem Piedestale liest man:

„*De l'art d'aller au coeur par des accords touchants*
Nul autre mieux que lui n'a montré la puissance,
Et de tous ses rivaux c'est le seul dont les chants
Ayent charmé son pays, l'Italie et la France."

7. Eine Nachbildung dieses Blattes im 5. Jahrgange (1802) der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung, als Titelblatt.

8. Ein schöner Stich in gr. 8. nach der von dem Bildhauer Houdon in Paris verfertigten Büste in Medaillonform gezeichnet. *Augustin de Saint-Aubin del. et sculp. anno* 1781. mit der Unterschrift: „*Gluck*" — und weiter unten: „*Il préféra les Muses aux Sirènes.*" Titelvignette zu dem Werke: „*Mémoires pour servir à l'histoire de la Révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier de Gluck. A Naples et à Paris, chez Bailly.* 1781. 8.

9. Ein Blatt in 12. im Gothaischen Theater-Kalender vom Jahre 1789. Stich von Liebe.

10. Ein Blatt in Folio nach Houdon's Büste von Audouin, gestochen im Jahre 1801, als Titelblatt von Fontenelle's *Hecuba.*

11. Ein Blatt in Folio, gestochen zu Paris mit der Bezeichnung: „*Quenedey fecit.*"

12. Ein Blatt in Folio, nach Quenedey gezeichnet und lithographirt in Feller's Atelier zu Berlin (bei Trautwein).

13. Ein Blatt in Quarto, gemalt von Miger, gestochen von Riedl.

14. Ein Blatt in Quarto, gemalt von Boudeville, gestochen von Phillipaux in punktirter Manier.

15. Ein Blatt in Folio, lithographirt von Winter in München.

16. Ein Blatt in gr. 4., lithographirt in Manheim bei Ferdinand Heckel.

17. Ein Schattenriss nach Houdon's Büste vor der gestochenen Partitur der „*Iphigénie en Aulide.*"

18. Ein Blatt in Folio, lithographirt von Geiger in Wien, mit dem Facsimile der Notenschrift Gluck's.

Gluck's Büsten und Medaillen.

1. Die kolossale Marmorbüste von Houdon im Saale des Opernhauses in Paris, wovon der Wiener Musikverein einen Gypsabguss besitzt.

2. Eine kleine Gypsbüste von Procop in Wien aus dem Jahre 1836.

3. Eine noch kleinere Porzellain-Büste nach der grossen gefertigt in der kaiserl. Porzellain-Fabrik in Wien aus dem Jahre 1840, und

4. Eine silberne Medaille in der Grösse eines Thalers, von der auch Gyps-Abdrücke bestehen.

Schlusswort.

Will man Gluck's hohes Verdienst um die musikalisch-dramatische Musik und das Eigenthümliche seiner Schöpfungen übersichtlich zusammenfassen; so können wir nur mit dem un-

bekannten geistreichen Berichterstatter, welcher sich über die Vorzüge unseres Tonheros in der von Fr. Stoepel herausgegebenen „*Minerva*“*) weitläufig ausgesprochen hat, wahrheitsgetreu sagen: „es sei in ihnen mit dem grössten tragischen Style die tiefste Innigkeit des Gemüthes und der höchste dramatische Effekt vereinigt.“ —

„Das Wesen dieser tragischen Grösse und das Ergreifende in Gluck's Werken besteht demnach: 1. in der durchaus vollendeten Deklamation; 2. in dem tiefen Eindringen in den Dichter; 3. in der Originalität der Rhythmen; 4. in der Oekonomie der Instrumentalbegleitung; 5. in der hohen Wahrheit und Tiefe des Ausdrucks der Leidenschaften; 6. in der Schönheit der einfach edlen Melodien; 7. in der Verschmähung alles entbehrlichen Schmuckes; 8. in der besonnenen und bedeutenden Harmonie; 9. in der gediegenen Haltung der Charaktere, und 10. in der planvollen Einheit des Ganzen.“

Wir haben alle diese grossen Vorzüge bei Gelegenheit der Besprechung seiner einzelnen Werke, namentlich jener aus seiner klassischen Zeit, hinlänglich bezeichnet, und die übrigen aufzufinden dem musikalischen Forscher überlassen, der, wenn er es mit der Wahrheit redlich meint, in ihnen nicht nur ein klares Bild der Kunst jener Zeit erblicken, sondern auch den seltensten und reinsten Genuss finden wird: denn überall in Gluck's Werken spriessen vor unseren Augen, wie auf einer üppigen Flur, die schönsten Blumen auf; wir gewahren da Natur im Gesange, Einfalt in der Begleitung, Wahrheit im Ausdrucke, Innigkeit des Gefühls, keine Textwiederholungen, als wo sie hin gehören, auch keine Ueberladungen in der Begleitung der Instrumente; nie wird die Aufmerksamkeit durch das Orchester von der Singstimme abgezogen, immer herrscht diese und wirkt, reisst hin und macht vergessen, dass Instrumente sie begleiten; sowie man bei der Conception eines grossen Malers auch die Farben vergisst, womit der Künstler seinen Gedan-

*) Ein Beiblatt zum Musikalischen Anzeiger etc. Frankfurt 1826. 8. I. Jahrg. Seite 82.

ken in's Leben gezaubert hat. Nichts ist in Gluck Form und Mode, Alles ist Natur und Gefühl! —

Gluck verbannte alle weitläufigen Dehnungen, womit das musikalische Trauerspiel bis dahin belastet war. Aus einfachen Recitativen wurden begleitete, und die einst müssigen Chöre bildeten nun, mit der Handlung verwebt, einen wesentlichen Theil des Drama's; selbst die Ballete, ehemals ein leeres Gaukelspiel, das die Handlung ohne vernünftigen Zweck in die Länge zog, gewannen nun an Bedeutung, indem sie dem Geiste des Stückes gemäss eingerichtet waren.

Gluck wusste sich seines Gedichtes, das er bearbeitete, stets zu bemächtigen, und glitt darin mit Muth über die Nebensachen der Handlung hinweg, um seiner Kunst Gelegenheit zu verschaffen, sich zur rechten Zeit auszubreiten und der Handlung in ihren Hauptmomenten das grösste Interesse so zuzuwenden, dass man zu glauben versucht ward, er habe den Plan dazu selbst entworfen. Gründet sich auf diese Eigenschaften nicht der schöne und wohlverdiente Ausspruch Burney's, dass Gluck Tonsetzer, Dichter und Maler zugleich sei? — Eben so verstand er den richtigen und zweckmässigen Gebrauch der dissonirenden Akkorde, wenn er den Sturm der Leidenschaften, den Abscheu, den das Laster einflösst, den Schrei des Entsetzens auszudrücken die Absicht hatte; ja er besass die Macht, den Zuhörer in gar vielen Momenten unwiderstehlich hinzureissen, zu fesseln, immer jedoch zufrieden zu stellen.

Durch alle diese Eigenschaften hat er der, damals in Europa fast despotisch herrschenden italischen Theatermusik, die zu einer Art von Formalismus herabgesunken war, den Zepter entrissen, und es dahin gebracht, dass der französischen und deutschen Musik, wenn nicht der Vorzug, so doch gleiche Rechte eingeräumt wurden.

Ch. Fr. Daniel Schubart,*) der unglückliche Dichter und Musiker, beurtheilt unsern Gluck in sehr interessanter Weise. Wir führen nur folgende Stellen an:

*) S. dessen Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst.

„Gluck war ein, von allen drei grossen Schulen in Europa bewunderter Mann, der sich zum Rang eines musikalischen Epochenmachers aufschwang. Immer gleiches, durch die ganze Oper fortloderndes Feuer, kühne und ungewöhnliche Sätze, dithyrambische Fantasieflüge, starke Modulationen, schöne Harmonien, tiefes Verständniss der Blasinstrumente, die er weit häufiger und wirksamer als irgend ein Tonsetzer anzubringen weiss: diess sind Gluck's Charakterzüge schon in der ersten Periode seines Lebens. Auf einmal warf er sein bisheriges System über den Haufen und wälzte den grossen Gedanken in seiner Seele, die ganze Musik zu reformiren. Er fand, dass die heutige Tonkunst mit vielen unnöthigen Verzierungen überladen sei, er wollte ihr also diesen Flitterstaat entziehen und sie wieder in das Gewand der Natur kleiden. Die Musik möglichst zu vereinfachen, war der Hauptgedanke seines neuen Systems.“ —

Weiter macht Schubart die Leser auf Forkel's Rezensionen, jedoch mit der Warnung, aufmerksam, Forkel'n als einen zu ängstlichen Anhänger der Berliner Schule zu betrachten: denn diese Anhänglichkeit habe ihn verleitet, dem grossen Gluck zu wenig Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. „Gluck ist unstreitig,“ fährt er fort, „Einer der grössten Musiker, welche je die Welt hervorgebracht hat. Seine Ideen reichen alle in's Grosse, in's Weitumfassende. Klopstock ist so ganz der Dichter für seinen erhabenen Geist; seine „Hermannsschlacht“ ist von Gluck so herrlich in Musik gesetzt worden, dass die Deutschen schwerlich ein erhabeneres Theaterstück besitzen als dieses. *) Wer es Gluck selbst spielen und singen hörte, gerieth in entzücktes Staunen.

„So gross Gluck's Geist im Tragischen ist, so arbeitete er zuweilen auch mit Glück im komischen Style: nur hält seine Riesenseele nicht lange in der Harlekinsjacke aus.“ **)

*) Leider besitzen sie es nicht, da es dessen Schöpfer in die andere Welt mit sich genommen hat.

**) Schubart hat auch Gluck's Dahinscheiden mit einer Dichtung gefeiert.

Der geistreiche Russe Ulibischeff,*) der den Manen Mozart's das schönste Denkmal gesetzt hat, lässt auch Gluck, als dessen Vorläufer, nicht mindere Gerechtigkeit und Anerkennung widerfahren.

Unter den vielen schönen Aeusserungen über diesen Tonheros und dessen Einfluss auf die Theatermusik wollen wir nur folgende hervorheben:

„Gluck war es, der das grosse Problem einer lyrischen Tragödie, so weit es überhaupt möglich ist, löste; er vermied die italischen Formen gänzlich, weil sie zu seinen psychologischen Inductionen oder zu dem Streben nach dramatischer Wahrheit, das ihn bei seinen Arbeiten beständig leitete, durchaus nicht passten. Es gab keinen Musiker, dessen Werke nützlicher für die Zukunft gewesen wären. Er ist der Gründer der erhabenen Theatermusik und der Erste, der uns Denkmale der wahrhaft dramatischen Oper in seinen Partituren hinterliess. Alle Formen der Deklamation und der Begleitung, die er geschaffen hat, schimmern noch in den gediegensten Opern unseres Zeitalters durch, und die Zeit hat die seinigen so geachtet, dass man ihn mitten unter seinen Schülern des 19. Jahrhunderts nur für den älteren unter seinen Brüdern halten würde" u. s. w.

Auch der gewandte und einsichtsvolle Bühnendirektor Herr Julius Cornet äussert sich**) über Gluck, wie folgt: „Gluck, der Verweichlichung des Geschmackes, der Einförmigkeit des Italianism gleich einem Michel Angelo offen entgegenstrebend, bildete das bis auf den heutigen Tag bestehende dramatische Recitativ, den rhythmisch-dramatischen Musikstyl vollkommen aus, und erfand das Ideal des Opernbaues. Marcello und Scarlatti hatten ihm trefflich vorgearbeitet. Er räumte dem Worte gleiches Recht mit der Melodie ein. Er und der Dichter seiner „*libretti*," Calzabigi brachten Zusammenhang und regelrechte dramatische Handlung in die grosse heroisch-tragische

*) S. Mozart's Leben für deutsche Leser bearbeitet von A. Schmidhuon. Stuttgart, 1847. 2. Bd. S. 144—156.

**) S. dessen „Die Oper in Deutschland u. das Theater der Neuzeit." Hamburg, 1849. 8. Seite 14.

Oper. Von 1762 an datirt der entschieden deutsch ausgeprägte Styl der Opernmusik, und nur auf ihn konnten Graun, Naumann, Haydn, Mozart, Reichardt u. A. folgen.*) — Gluck's Riesengeist hat in Paris, wo seine „*Iphigénie en Aulide*" zuerst aufgeführt wurde, allen damaligen Verirrungen der Komponisten und Sänger in Frankreich, Italien und Deutschland ein Ziel gesetzt; er wies selbst den gleichzeitigen Piccini in die Schranken der Regel und Wahrheit zurück, und hat durch „*Orfeo, Alceste, Armida, Iphigenia auf Tauris*" eine neue Aera gegründet.

„In Wien wurden Gluck's „*Orfeo, Alceste* und *Paride*"**) zuerst in italischer Sprache aufgeführt, später aber „*Orfeo, Alceste, Armida*" und die beiden „*Iphigenien*" auch deutsch gesungen; dann verbreitete sich der geläuterte edle Geschmack auch nach dem Norden Deutschlands, wo er — der Wahrheit die Ehre! — dann sich länger rein erhalten hat, als im Süden. Berlin und Dresden z. B. haben bis zum heutigen Tage die Gluck'schen Opern auf dem Repertoire; in Berlin mangeln jetzt wohl nur die geeigneten Sängerinnen und die eigentlich künstlerische Oberleitung für den Augenblick, sonst würde Gluck dort nicht von der Scene verschwinden dürfen. Richard Wagner hat durch die kunstsinnige Instrumentirung und Einrichtung der „*Alceste, Armida* und *Iphigenia in Aulis*" zu Dresden schon ein Beispiel geliefert, wie Gluck für die gebildete Welt der Neuzeit und für die Kunst überhaupt zu erhalten und zu retten sei. Spontini hatte dieses Verdienst schon vor mehr als zwanzig Jahren in Berlin." —

So urtheilen nicht nur diese, sondern auch andere Männer der Neuzeit über einen Tonsetzer, dessen Verdienst um die Kunst überschwenglich genannt werden kann.

Ein natürlicher Trieb, der später auch einem reiflichen Nachdenken Raum gewährte, hatte dem, mit den schönsten und

*) So wie in Frankreich Méhul, Catel, Cherubini, Spontini etc. und in Deutschland C. M. v. Weber, und selbst Meyerbeer in seinen schönen Momenten.

**) und alle die ihnen vorangingen.

seltensten Naturgaben ohnehin ausgestatteten Gluck den günstigsten Weg, den seine Sendung ihm zu betreten gebot, angedeutet. Eben dieser Trieb erweckte in ihm den Wunsch für die französische Oper zu schreiben, weil er hoffte, dass sein System der dramatischen Wahrheit in Frankreich am dankbarsten aufgenommen werden würde, und dass er sich ihm daselbst am unumschränktesten weihen könne. „Er hatte," sagt Fétis, „die Franzosen kennen gelernt; er wusste, dass diese für die Schönheiten der Musik, an und für sich betrachtet, weniger empfänglich wären, als für die richtige Anwendung derselben auf eine dramatische Handlung; dass sie die Annehmlichkeiten des Gehörs jenen der Vernunft weit nachsetzen; und diese Neigung, welche zur gehörigen Würdigung der Werke Gluck's nothwendig erfordert wird, habe er damals auch nur in Frankreich gefunden. Obgleich die Italiener, ja selbst die Deutschen (wenige ausgenommen, die ihn anfeindeten), der Kraft seines Genius volle Anerkennung schenkten; so konnten sie sich doch nicht der Folgen ihrer Bildung entäussern, noch vergessen, dass die Musik für sie mehr ein angenehmer Sinnengenuss, als ein höheres, auch den Geist beschäftigendes Vergnügen sei. Sie wollten, dass die tragische Handlung der Musik, nicht aber diese jener dienen solle, wie Gluck es in seinen klassischen Werken gethan hat. Sie gestanden es gern ein: Gluck komponire ein besseres Recitativ, als irgend ein Anderer, sie rechneten es ihm aber zum Fehler an, dass er es zu weit ausdehne, und die Melodie zu Gunsten der Poesie vernachlässige."

Unter diejenigen Männer, welche, wohl sich selbst zur grössten Schande, Gluck's Leistungen nicht nur auf das schiefste beurtheilten, sondern auch schmähten, gehört der, übrigens sehr gelehrte Forkel, dessen trockener, pedantischer, in der Musik nur contrapunktische Combinationen suchender Geist gänzlich unfähig war, ein Urtheil über das zu fällen, was Fantasie und Dichtung im Reiche der Töne betrifft. Dieser ergriff in der allgemeinen deutschen Bibliothek jede Gelegenheit, seine jugendlichen Hörner an dem Baume des Ruhmes, der dem Tonheros Gluck erwachsen war, mächtig zu wetzen und

dessen Werke herabzusetzen. Diess geschah vorzüglich bei Gelegenheit einer in Wien erschienenen Broschüre von Professor Friedr. Justus Riedel: „Ueber die Musik des Ritters Christoph von Gluck" — in einer, seiner musikalisch-kritischen Bibliothek*) eingerückten Abhandlung, worin er den Genius dieses grossen Künstlers rücksichtslos angriff. Die Gründe, auf die er seine Aussagen stützt, zeigen nur zu deutlich, dass er gar nicht ahnete, worin das Eigenthümliche der Schöpfungen Gluck's bestehe; und so that er einem Manne, dessen Ruhm noch heutzutage im schönsten Lichte strahlt, das tiefste, schreiendste Unrecht, dessen Folgen die rächende Nemesis schon längst auf sein eigenes Haupt zurückgeschleudert hat.

Merkwürdig ist und erwähnenswerth, was der rühmlich bekannte Zelter in einem Schreiben an seinen weit berühmter gewordenen Jugendfreund Goethe**) von unserem Manne sagt: „Forkel war Doktor der Philosophie und der Musik zugleich; ist aber sein Leben lang weder mit der Einen, noch mit der Anderen in unmittelbare Berührung gekommen, und hat ein schlechtes Ende genommen. Er hat eine Geschichte der Tonkunst angefangen und da aufgehört, wo für uns erst eine Historie möglich ist. Ueber Gluck's Success hat er sich gelb und grün geärgert und dessen Opern herabsetzen wollen. Mozart wollte er eben so wenig anerkennen, und mochte (wie bei Gluck) Manchen auf seiner Seite haben. Sebastian Bach war sein Held, der ihn gleichwohl zur Verzweiflung brachte, indem er seine Härten, Petulanzen, Frei- und Frechheiten nicht mit einer Grösse und Tiefe zusammenreimen konnte, die allerdings nicht zu verkennen ist." —

Forkel soll früher mit Gluck im guten Einvernehmen gestanden haben; allein eine Begebenheit machte ihn zu dessen Feinde. Forkel empfahl nämlich einst Gluck einen jungen

*) S. Band I. Seite 53.

**) S. Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1796 – 1832. Band IV. Seite 104.

Menschen, der nach Wien gekommen war, um sich unter der Anleitung der hier befindlichen besten Meister zum Tonsetzer auszubilden. Gluck nahm den Jüngling liebreich auf, unterstützte ihn sogar mit Geld und freiem Tische, und ertheilte ihm einige Zeit hindurch selbst Unterricht. Als aber Gluck wahrnahm, dass der junge Mensch keineswegs so viele Anlagen besitze, um seiner Verwendung Ehre zu machen, ja, dass selbst dessen Aufführung nicht so beschaffen war, um Gluck zu dessen weiterer Unterstützung anzueifern; so liess er ihn fallen, und schrieb Forkel'n unumwunden seine Meinung über denselben mit dem Ersuchen, ihn mit solchen Empfehlungen fernerhin nicht mehr zu behelligen.

Der junge Mensch kam später auch nach Paris, und bewies seinen Hass gegen Gluck auch dort nicht allein durch schlechte Streiche, sondern auch dadurch, dass er sich Gluck's Feinden anschloss und allenthalben über ihn schimpfte. Leider ist dem Schreiber dieser Blätter der Name des besagten Individuums im Verlaufe einer langen Reihe von Jahren gänzlich entfallen, und der alte Tonsetzer Schenck, der ihm diese Begebenheit mittheilte, schlummert längst unter dem Grabeshügel.

Zu Gluck's deutschen Gegnern gehörten noch Agricola, Wolf, Kirnberger, und der gelehrte Berliner Buchhändler Nicolai; letzterer wurde jedoch, wie wir bereits wissen, in Wien eines Besseren belehrt. Eine hohe deutsche Prinzessin, welche auch Tonsetzerin war, und auf welche gewiss die genannten Herren ihren Einfluss ausgeübt hatten, richtete nach vorgenommener Durchsicht der Partitur der Oper „*Iphigénie en Aulide*" an Kirnberger folgendes merkwürdige Schreiben:

„Der Herr Gluck, nach meinem Sinne, wird nimmermehr für einen habilen Mann in der Komposition passiren können. Er hat 1. gar keine Invention, 2. eine schlechte, elende Melodie, und 3. keinen Accent, keine Expression, es gleicht sich Alles. Weit entfernt von Graun und Hasse, hingegen *** sehr ähnlich. Die Intrada sollte eine Art von Ouverture seyn, aber der gute Mann liebt die Imitationes nicht; er hat Recht, sie sind mühsam. Hingegen findet er mehr Vergnügen in der Transpo-

sition. Sie ist nicht ganz zu verwerfen: denn wenn ein Takt oft wiederholt wird, behält ihn der Zuhörer desto leichter; es scheint aber auch, als wenn es Mangel der Gedanken wäre. Endlich und überhaupt ist die ganze Opera sehr miserabel: aber es ist der neue Gusto, welcher sehr viele Anhänger hat. Indessen danke ich Ihm, dass Er sie mir geschickt hat. Durch Anderer Fehler lernt man die seinigen kennen. Sei Er doch so gut, und verschaffe Er mir die Worte von der ganzen Opera. Aber was die Noten betrifft, bin ich nicht weise genug, sie schön zu finden.“ *) —

König Friedrich II. von Preussen war auch ein Feind der Gluck'schen Opern, und fiel öfters mit heftigen Ausdrücken über ihren Schöpfer her, der gar keinen Gesang habe, und nichts von dem grossen Opern-Genre verstehe u. s. w. Er duldete darüber wenig Widerspruch, und der gute, ängstliche alte Benda, der bei dem Gespräche, das Reichardt mit dem Könige hielt, zugegen war, sagte nachher: er habe gezittert, als Reichardt sich nur einiger Massen auf Widerspruch über ein so bestimmt ausgesprochenes Urtheil des Königs einliess.

Man hatte nämlich die Dummheit begangen, dem Könige zu der Zeit, als Gluck mit seinen Opern „*Orfeo*“ und „*Alceste*“ in Wien und Italien die grosse Reform begann, einige Arien aus diesen Opern von italischen Sopran-Sängern, die nur schluchzen und gurgeln konnten, im Conzerte des Königs hören zu lassen. Das hiess denn nicht viel mehr, als ein Stück aus einer herrlichen Theater-Dekoration herausschneiden und in eine Tabaksdose setzen zu lassen. Auch kannte man ja die sinn- und fühllosen Urtheile, die damals in der Berliner allgemeinen Bibliothek von Agricola und Andern gefällt wurden, hinlänglich, um daraus entnehmen zu können, was man alles dem Könige über diesen Meister der Töne und dessen Werke vorgeschwatzt haben mag. **)

Wir haben aus dem Vorangeschickten erfahren, dass die

*) S. Zeitgenossen. IV. Band. (XIII—XVI) in Forkel's Biographie.
**) S. Leipziger allgem. musikalische Zeitung. Theil XV. S. 612.

Franzosen allein gleich Anfangs unserem grossen Künstler Gerechtigkeit angedeihen liessen; dass gleichzeitig in Deutschland (Wien ausgenommen) seine Arbeiten nur geringe Anerkennung fanden; dass beissende Kritiken über die Neuerungen, die sich in Gluck's Werken fanden, thätig in Umlauf gebracht wurden, und dass man glaubte, diese Neuerungen durch den Ausspruch gänzlich zu verdunkeln, dass sie nur für die Franzosen tauglich seien. Und doch gab es schon in jener Zeit deutsche Männer, denen die hohen Verdienste unseres Gluck sogleich in die Augen sprangen.

Die Ersten unter diesen waren: in Oesterreich der Hofrath von Sonnenfels und der Professor Justus Riedel, denen in der Würdigung dieses hohen Genius Viele nachfolgten. Ausserhalb Oesterreich waren es Herder und Wieland, diese Heroen der deutschen Literatur und Kunst, welche die Welt auf unsern Tonsetzer aufmerksam machten. Wieland sprach zur selben Zeit, als Forkel seine Schmähschrift dem Publikum Preis gab, folgende denkwürdigen Worte:*)

„Endlich haben wir die Epoche erlebt, wo der mächtige Genius eines Gluck das grosse Werk der musikalischen Reform unternommen hat, das, wofern es jemals zu Stande kommen kann, nur durch einen Feuergeist, wie der seinige, gewirkt werden musste. Der grosse Success seines „*Orpheus*," seiner „*Iphigenia*" würde alles hoffen lassen, wenn nicht unüberwindliche Ursachen gerade in jenen Hauptstädten Europas, wo die schönen Künste ihre vornehmsten Tempel haben, sich seinem Unternehmen entgegensetzten. — Künste, die der grosse Haufe bloss als Werkzeuge sinnlicher Wollüste anzusehen gewohnt ist, in ihre ursprüngliche Würde wieder einsetzen und die Natur auf einem Throne zu befestigen, der so lange von der wütenden Gewalt der Mode, des Luxus, und der üppigsten Sinnlichkeit usurpirt worden: — ist ein grosses und kühnes Unternehmen! Aber zu ähnlich dem grossen Unternehmen

*) Diesen Aufsatz findet man in dessen sämmtlichen Werken. Leipzig 1797. 26. Band. Seite 286, und im deutschen Merkur, 1778 (IV. Quartal).

Alexander's und Cäsar's, aus den Trümmern der alten Welt eine neue zu schaffen, um nicht ein gleiches Schicksal zu haben! — Eine Reihe von Glucken (so wie zum Projekt einer Universal-Monarchie eine Reihe von Alexandern und Cäsarn) würde dazu erfordert, um diese Oberherrschaft der unverdorbenen Natur über die Musik, diesen einfachen Gesang, der, wie Merkur's Schlangenstab, die Leidenschaften erweckt oder einschläfert und die Seelen in's Elysium oder in den Tartarus führt, diese Verbannung aller Sirenenkünste,*) diese schöne Zusammenstimmung aller Theile zur grossen Einheit des Ganzen auf dem lyrischen Schauplatze herrschend und fortdauernd zu machen. Gluck selbst, bei allem seinen Enthusiasmus, kennt die Menschen und den Lauf der Dinge unter dem Monde zu gut, um so etwas zu hoffen! Schon genug, dass er uns gezeigt hat, was die Musik thun könnte, wenn in diesen unseren Tagen irgendwo in Europa ein Athen wäre, und in diesem Athen ein Perikles aufträte, der für das Singspiel thun wollte, was jener für die Tragödien des Sophokles und Euripides that!" —

Herder, in seinen Früchten aus den sogenannten goldenen Zeiten des 18. Jahrhunderts spricht sich in Beziehung auf Gluck wie folgt aus:**)

„Der Fortgang des Jahrhunderts wird uns auf einen Mann führen, der — diesen Trödlerkram werthloser Töne verachtend — die Nothwendigkeit einer innigen Verknüpfung rein menschlicher Empfindungen und der Fabel selbst mit seinen Tönen einsah. Von jener Herrscherhöhe, auf welcher sich der gemeine Musikus brüstet, dass die Poesie seiner Kunst diene, stieg er hinab und liess, so weit es der Geschmack der Nation, für die er in Tönen dichtete, zuliess, den Worten, der Empfindung, der Handlung selbst seine Töne nur dienen. Er hat Nacheiferer, und vielleicht eifert ihm bald Jemand vor: dass er nämlich die ganze Bude des zerschnittenen und zerfetzten Opern-Klingklanges um-

*) Man setzte zu Paris unter Gluck's Portrait die schöne Devise: *„Il préféra les Muses aux Sirènes."*

**) Siehe dessen sämmtliche Werke zur schönen Literatur und Kunst. Wien, 1813. Bd. XII.

wirft, und ein Odeum aufrichtet, ein zusammenhangend lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Action, Decoration Eines sind.“ —

An einem andern Orte dieses Bandes, wo eben dieser Dichter von dem neuen bösen Geschmacke und von den schlechten, die Kunst entweihenden Tonsetzern redet, sagt er:

„Welch ein anderer Geist war Gluck! selbst wenn er für die Oper komponirte, also das Sichtbare, das Spiel, und zwar selbst in Frankreich, wo auf Spiel zuletzt doch Alles ankam, begleiten musste! — Hört seine „*Iphigenia in Tauris*,“ auch eine heilige Musik! — Vom ersten Gewitter der Ouverture an bis zum letzten Hall des Chores: „nach Griechenland!“ — ächzet und lahmt keine Note schillernd. In den Gesängen, die Gluck aus Klopstock komponirte, schwebt er allenthalben auf Fittigen der Empfindung des Dichters.“ —

Ginguené*) in Paris, obschon Piccini's Biograph und inniger Verehrer, zu fein gebildet, um ausschliesslich und ungerecht gegen Gluck zu seyn, erklärte im Gegentheile öffentlich, dass Niemand die klassischen Werke des deutschen Tonsetzers mehr bewundere, als er. Er habe immer das Pantheon der Künste für zu gross geachtet, als dass er geglaubt hätte, man könne in demselben keine Bildsäule mehr aufrichten, ohne eine andere umzuwerfen. Weiter sagt er: Es sei hier nicht der Ort, die durch eine so lange Bewunderung geheiligten Werke Gluck's zu untersuchen, noch ein Urtheil über die Früchte seines Geistes zu wagen. Dieses Urtheil wäre vielleicht weit ab von jenem, das seine blinden Partheigänger aufgestellt haben: aber es wäre eben so fern von den ungerechten und schneidenden Entscheidungen seiner Feinde. „Anstatt mich selber über einen Gegenstand auszusprechen, worin ich mich schwer für unpartheiisch halten kann, will ich lieber die Meinung eines sehr aufgeklärten Schriftstellers berichten, der keiner Parthei verdächtig zu seyn braucht, weil er weder für, noch gegen Gluck, weder für, noch gegen Piccini national oder persönlich eingenommen seyn

*) S. dessen *Notice sur la vie de Piccini etc.*

kann. Dieser Mann ist der rühmlich bekannte Doktor Burney, welcher sich in seiner „*History of Musik*“ folgender Massen ausspricht:

„„Die Opern des Ritters Gluck, angemessen dem Geiste der Sprache und dem Nationalgeschmacke schmeichelnd, wurden mit Zuruf aufgenommen. Es war eine ausgezeichnete Vorbereitung zu einem besseren Style, als jener, den die Franzosen gewohnt waren. Wie sein Recitativ rascher ist und seine Arien viel markirter als in Lully und Rameau, so hatte er auch mehr Feuer, Energie und Wechsel der Bewegung in seinen Arien überhaupt, und unendlich mehr Kraft und Wirkung im Ausdrucke des Schmerzes, der Furcht, der Gewissensbisse, der Rache und aller heftigen Leidenschaften.

„„Die Musik Gluck's ist so wahrhaft dramatisch, dass seine Arien und Scenen, welche auf dem Theater die grösste Wirkung machen, im Konzerte kalt und roh erscheinen. Die Situation, die Verbindung der Theile zum Ganzen, das Interesse, welches im Zuhörer stufenweise geweckt wird, geben ihnen ihre Kraft und Energie. Gluck scheint für Frankreich ein so nationaler Musiker geworden zu seyn, dass seit den schönsten Tagen Rameau's kein dramatischer Tonsetzer eine solche Bewunderung erregt, noch Einer seine Werke so oft aufführen gesehen hat.““

Die steten Fortschritte vielseitiger Verbesserung der Tonkunst, besonders im Gebiete der Instrumente und ihrer mannigfaltigen Form hatten wohl zur Folge, dass Gluck's Instrumentalbegleitung heutzutage in gewisser Hinsicht zu schwach erscheint: allein um über das Verdienst seiner Schöpfungen in dieser Beziehung zu urtheilen, muss man sie nicht mit den Leistungen in einer Epoche vergleichen, wo die instrumentale Kunst sich zu einer höheren Stufe der Vollkommenheit emporgeschwungen hat, als es zu Gluck's Zeiten der Fall war. Man darf nicht vergessen, in welchem Zustande er diese Kunst getroffen, und was er zu ihrer Verbesserung beigetragen hat; man muss besonders beachten, dass er es sich zur Aufgabe machte, nach den Grundsätzen des Systems der dramatischen Wahrheit zu schreiben. Wohl mag dieses System Manchem nicht zusagen, und man

begreift es leicht, wie diejenigen, welche nur für die rein italienische Musik durch und durch erglühen, von einem gewissen Abscheu gegen dasselbe eingenommen sind; gibt man aber dieses System einmal zu, so muss man auch nothwendiger Weise eingestehen, dass Gluck in seinen neuen Schöpfungen eine Fülle und Kraft entwickelt hat, wozu vor ihm weder die Idee angeregt ward, noch später so vollkommen ihres Gleichen gefunden hat; daher werden auch die, in den Partituren Gluck's enthaltenen Schönheiten für Alle, die in der Musik mehr als vergängliche Formen suchen, ewig schön bleiben.

Wenn übrigens, wie Manche behaupten wollen, die Schönheiten in Gluck's Werken nicht durchgängig auf gleicher Stufe stehen (— wo ist wohl der Tonsetzer, der sich dessen rühmen kann? —): so muss man auch hier die Herren Kritiker an den Umstand mahnen, dass selbst der grosse Homer je zuweilen schlummert, indem auch ihn nicht immer olympisches Feuer durchflammt; und dennoch wagt es Niemand, ihm den Kranz der Unsterblichkeit zu entreissen, womit die Götter die Schläfe des Dichterfürsten geschmückt haben.

Wie Homer, so hat auch Gluck in seinen klassischen Schöpfungen die höchste Begabung in würdigster Weise geoffenbaret.

„*Dignum laude virum Musa vetat mori.*“ —

Beilagen.

Beilage A.

Auszug aus den Geburtsregistern der K. Pfarrei Weidenwang von den Jahren 1714 et 1716.

Baptizans	Baptizatus	Parentes	Levantes
Simon Pabst, 5. Juli 1714.	Christophorus Willibaldus.	Alexander Glück, uxor Walburga venat.	Christoph Fleischmann, hospes in Weidenwang.

Simon Pabst, 11. April 1716.	Christophorus Antonius.	Alexander (der Familien-Name fehlt im Taufbuche) uxor Walburga venat. etc.	Christoph Fleischmann, uxor Maria, pistor W.

Dass obiges Wortgetreu aus den Taufbüchern entnohmen sey, bestättiget

Weidenwang, den 30 März 1841.

(Pfarr-Siegel.) K. Bath. Pfarramt.

Ainmiller Pfarrer.

Die Aechtheit vorstehender Ausfertigung des k. bayerischen Pfarramtes Weidenwang und des beigedruckten Siegels, bezeugt,

Wien den 2. April 1844.

Die k. bayer. Gesandtschaft am k. k. österr. Hofe.

Der Legationssekretair

(Gesandtschafts-Siegel.) von Wick-Reuth m. p.

Beilage B.

Trauungsschein.

Ich Endesgefertigter bezeuge hiermit, dass der Wohledelgeborene Hr. *Christophorus Gluckh*, led. Standes, gebürtig von Neumarkt aus der obern Pfaltz, Sohn des Wohledelgebornen Hrn. *Alexandri Gluckh*, gewesten Forstmeisters bey Ihro Durchlaucht der Gross-Herzoginn von *Toscana*, und Fr. Anna Walburga dessen Ehe-*Consortin*, beyde selig, ehelich erzeugter Sohn; nimmt zur Ehe die Wohledelgeborne Jungfrau *Maria Anna* Pergin, wohnhaft im *Laurani*'schen Hause am Oberneustift, gebürtig allhier, des Wohledlen Herrn *Josephi* Pergin, gewesenen vornehmen Negotiantens allhier sel. und Fr. Maria Theresia dessen Ehewürthinn noch am Leben, erzeugte Fräule Tochter, und ist mit derselben den *fünfzehnten September* im Jahre Ein tausend siebenhundert fünfzig (den 15. Spt. 1750) mit Dispensation vom Hochw. Hrn. *P. Aemilian*, Pfarr-*Coop.* in Gegenwart des H. Joh. Peter *Sorosina*, Agent d. Wellischen Rathes, und Franz Xav. von *Consin*, *Jr. v. Doctor*, u. d. Josef *Salliet*, k. k. *Mercantil*-Rathes, als Zeugen und Beyständo dem chrisatkathol. Gebrauche gemäss getraut worden.

Urkund dessen meine Sutliche Fertigung.

Wien, Pf. St. Ulrich, d. 23. Dez. 1844.

(L. S.) Heinrich Mönzer m. p.
Pfarrer.

Beilage C.

Ein Lebenszeugniss Gluck's.*)

(Das königlich-französische Wappen.)

„*Nous Emmanuel Louis, Marquis des Nouilles, Maréchal des Camps et Armées du Roi, Chevalier des Ordres Royaux, Militaires et*

---

*) Das Original war im Besitze des † Herrn Alois Fuchs in Wien, welcher das Dokument gleich nach dem Empfange in die Wiener Musik-Zeitung des Jahres 1844 No. 42 einrücken liess.

Hospitaliers de St. Lazare et de Notre-Dame de Mont-Carmel, Gouverneur de Vannes et Auray, premier Gentilhomme de la Chambre de Monsieur, Frère du Roi, Ambassadeur Extraordinaire de France, près de Sa Majesté l'Empereur, Roi de Hongrie et de Bohême. Certifions à tous ceux à qui il appartiendra que Christophe Gluck, né le deux Juillet mil sept cent quatorze, Compositeur et Directeur de la Musique de S. M. I. demeurant en cette ville, rue de Carinthie, paroisse S. Etienne . . . . est actuellement vivant, pour s'être présenté aujourd'hui devant Nous, à l'effet d'obtenir le présent Certificat de vie, qu'il a signé avec Nous. En foi de quoi Nous lui avons délivré les présentes, contresignés par l'un de Nos Secretaires et munies en marge du Sceau de Nos Armes.

Fait à Vienne, en Notre Hôtel, le huit Octobre mil sept cent quatre-vingt cinq.

(Wappen des Marquis de Noailles.)

Le Mis. Noailles m. p.
Par son Excellence
La Quainte m. p.

gratis, Christophe Gluck m. p."

Auf der Kehrseite dieses Zeugnisses liest man noch folgende Bestätigung:

„*Certifié véritable à Paris le vingt neuf Octobre mil sept cent quatre-vingt cinq.*

S. Billet m. p.

Beilage D.

Tom. I. Fol. 209.

Todtenschein.

Endesgefertigter bezeuget hiermit, dass der Hochwohlgeborne Herr *Christoph* Ritter von *Gluck*, k. k Hofcompositeur, katholisch, 73 Jahre alt, in hiesiger Pfarre auf der Wieden, No. 74. am Schleimschling am fünfzehnten November Eintausend Siebenhundert Achtzig und Sieben (15. Nov. 1787) gestorben und

auf dem Friedhof zu Matzleinsdorf nach christkatholischem Gebrauche am 17. November 1787 beerdiget worden ist.

Von der k. k. Pfarre Wieden.

Wien, am 22. Dezember 1844.

(L. S.) Joh. Nep. Lindner m. p.
Pfarrer.

Beilage E.

Auszug

aus dem Berichte des königlich bayerischen Landrichters zu Neustadt an der Waldnab, Freiherrn von Lichtenstern, an die königliche Regierung der Oberpfalz und von Regensburg. (Dem Herausgeber dieser Blätter huldvoll mitgetheilt von Einer hohen Königlich-bayerischen Gesandtschaft am kaiserlich-österreichischen Hofe.)

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts besassen die Fürsten von Lobkowitz, Herzoge von Raudnitz in Böhmen und Herzoge von Sagan in Schlesien, die gefürstete, reichsunmittelbare Grafschaft Sternstein, wozu die hiesige Stadt*) gehörte; und Einer von ihnen, Fürst Ferdinand, war gemäss des *Mausolei Ratisbonensis* Anfangs des 18. Jahrhunderts kaiserlicher Prinzipal-Kommissär bei dem fortdauernden deutschen Reichstage zu Regensburg.

Es wurde zu dieser Zeit, nämlich den 29. Jänner 1649 ein Melchior Gluck, Musquetier unter einem churbayerischen Regimente mit Katharina, Tochter des Peter Kreuzer aus Frauenberg, (vermuthlich in Böhmen auf der gräflich Kolowrat'schen Herrschaft Grossmeierhöfen an der bayerischen Gränze bei Weidhaus)**) zu Neustadt getraut, dem am 24. November 1649 ein Sohn, Johann Niklas geboren wurde.

Diess ist die erste Spur von der Gluck'schen Familie dahier.

---

*) Neustadt an der Waldnab.

Anmerkung des Herausgebers.

**) Es kann wohl auch Einer jener Orte des Namens Frauenberg gemeint seyn, deren es im Königreiche Bayern selbst acht an der Zahl gibt.

Hierauf finden sich Johann Adam Gluck,*) fürstlich Saganischer Hofjäger und Bürger von Neustadt und seine Ehegattin Anna Maria, deren Geschlechtsname nicht ausgedrückt ist, vor, denen vom Jahre 1678 bis 1687 vier Kinder: Maria Ottilia, Alexander, Catharina und Georg Christoph, wovon nur **Alexander** beim Leben blieb, geboren wurden.

Auf den erfolgten Tod seiner ersten Ehegattin verehlichte sich Johann Adam Gluck den 8. April 1688 mit Anna Catharina, Tochter des Bürgermeisters Andreä Blöd von Tännesberg zum zweiten Male, und Beide liessen am 3. Dezember 1688 bei dem Stadtmagistrate dahier den Ehevertrag aufnehmen. Sie erzeugten fünf Kinder, zuletzt den Sohn Johann Christoph,**) welcher den 25. März 1700 dahier geboren und getauft wurde.

Den 26. Jänner 1701 starb Anna Catharina Gluck, und den 9. Jänner 1722 Johann Adam Gluck 73 Jahre alt dahier.***)

Nach seinem Tode verkauften seine Kinder, Alexander Gluck, gräflich-Kinsky'scher Forstmeister zu Chamnitz *(sic)*, dessen Bruder Leopold Förster in Ungarn, dann Georg Christoph Gluck, fürstlicher Hofjäger zu Raudnitz und der Vormund des Johann Christoph Gluck und Gottfried Werner Schneidermeister und Jäger zu Raudnitz, *uxoris nomine*, das väterliche Wohnhaus in der hiesigen obern Vorstadt, sammt einem Gärtl, Hofreit, einem Acker in der Graumau und einem Gärtl am Mühlgraben, und einer Stadl-Stelle dem bürger- und fürstlichen Heu-Anbinder Wenzel Plyhail um 300 Fl. laut des, beim hiessigen Magistrate errichteten Kaufbriefes vom 29. November 1723. Unterm 9. November 1728 quittirten diese Personen über solchen Kaufschilling eben vor hiesigem Magistrate.

Die letzte Spur von der Gluck'schen Familie findet sich im Brief-Protokolle des hiesigen Stadtmagistrates, in welchem ein Kaufbrief vom 1. September 1729 eingetragen ist, wodurch obiger Alexander Gluck,****) der damals fürstlich-Lobkowitz'scher Forstmeister zu Eisenberg, einer von dem fürstlich-Lobkowitz'-

*) Ohne Zweifel der zweitgeborne Sohn des obgenannten Melchior Gluck. Anmerk. d. Herausgebers.

**) Zwar ein echter Gluck, aber — nicht der Tonsetzer.

***) Man vergleiche den Trauungsschein des Tonsetzers, so wird man finden, dass dieses Ehepaar nicht dessen Aeltern waren. Anmerk. d. Herausgebers.

****) Der Vater des Tonsetzers.

schen Hause dermal noch besitzenden Herrschaft in Böhmen, war, von Johann Senft, Bürger in der obern Vorstadt dahier, ein Haus, einen Hof, Stadl, Keller und Garten erwarb.

Durch das fürstlich-Lobkowitz'sche Haus, welchem diese Gluck'sche Familie diente, scheint Johann Christoph Gluck nach Regensburg und Wien gekommen zu seyn, und dort seine erste musikalische Bildung bekommen zu haben (?). *)

Es werden zum Beweise seines Herkommens angelegt:

1. Littera A. Der vidimirte Auszug aus dem Trauungs- und Taufbuche des N. Pfarramtes Altenstatt über die Trauung der Eltern **) des Ritters von Gluck (!) und über dessen Geburt, dann

2. Littera B. eine beglaubigte Abschrift des vorhin eingegangenen Ehevertrages seiner Eltern, des Verkaufes ihres dahier besessenen Anwesens durch ihre Kinder, und derer Quittung über den empfangenen Kaufschilling. Alle hierin aufgeführten Gluck'schen Kinder sind durchaus mit ihrem Charakter bezeichnet, bis auf Johann Christoph Gluck, weil sich dieser der Tonkunst gewidmet hatte (?), ohne noch eine politische Stellung zu behaupten.

Die aus Wien verlautenden Vermuthungen, dass Gluck im Jahre 1714 zu Weidenwang in der Oberpfalz geboren worden sey, sind durchaus ungegründet (!), indem es nur ein Weidenwang in Bayern nämlich im königl. Landgerichte Beilegries, die Pfarrei Weidenwang gibt, wo sich eine Jägers-Familie, Namens Glück *(sic)*, ***) nicht aber Gluck, um das genannte Jahr aufhielt. Der Ort Weidliwang, dem ersten ähnlich, liegt im königl. Landgerichte Eschenbach, und in der Pfarrei Mühlfeld, worin man die Gluck'sche Familie gar nicht kennt.****) Beide Orte sind weit von der böhmischen Gränze entfernt, unweit welcher Gluck nach allen übereinstimmenden öffentlichen Nachrichten geboren worden seyn soll. †)

---

*) Von diesem Regensburger Gluck ist bereits oben das Nöthige gesagt worden.

**) Soll heissen Grosseltern. — D. Herausgeber.

***) Ich habe in dem Taufscheine von dort her Gluck nicht Glück gelesen, weil ich auf dem u nicht zwei Strichlein, sondern ein Häckchen gefunden habe. D. Herausgeber.

****) Ganz richtig, weil dieses Weidliwang nicht Gluck's Geburtsort ist. D. Herausgeber.

†) Man lege nur Gluck's Taufschein, Trauungsschein und Todtenschein neben einander, mehr braucht es nicht zu den Beweisen meiner Behauptung. D. Herausgeber.

Auch nach diesem Gerüchte ist die hiesige Stadt der sicherste (!) Geburtsort Gluck's, da sie nur vier Stunden von der Gränze Böhmens entlegen ist.

Das Wochenblatt der Stadt Amberg hat in dem 48. Stücke des Jahres 1840 alle Oberpfälzischen Pfarrämter aufgefordert, über die Geburt Gluck's in den Taufbüchern nachzuschlagen. Nirgends fanden sich Spuren als hier.*)

Beilagen zu diesem Auszuge.

Litera A. Auszug aus den Pfarrbüchern der katholischen Pfarrei Alt- und Neustadt.

Anno Domini 1688 *die* 8va *Aprilis copulavit R. D. Mathias Schmid, Cooperator hic Joannem Adamum Gluck, Venatorem viduum cum sponsa sua Anna Chatharina Domini Domini Andreae Bluedt, Consulis in Tarnenberg et uxoris ejus Christinae, legitima filia. Testes sunt Dominus Stephanus Ruprecht, Consul hic, et Stephanus Berchtold, fgulus civis.*

26. *Martii* 1700 *baptizatus à Me Andrea Dozler Coop. Joannes Christophorus, Joannis Adami Gluck venatoris aulici et Annae Catharinae filius legitimus, tenente praenobili Domino Joanne Christophoro Pfreimbder de Bruckenthurn et Altensteinreith.***)

Vidimation.

Die getreue Uebereinstimmung vorstehender Auszüge mit den Copulations- und Taufregistern bezeugt am 16. Juni 1842

Das königl. Pfarramt Alt- und Neustadt.

(Siegel.) Roedel m. p. Stadtpfarrer.

*) Und doch hat der Herausgeber durch die Güte Einer hohen Königlich-Bayerischen Gesandtschaft in Wien den echten Weidenwanger Taufschein erhalten.

**) Die erste dieser beiden kirchlichen Urkunden ist der Trauungsschein der Grosseltern des Tonsetzers, nicht aber der Eltern; und die andere der Taufschein eines Oheims des Tonsetzers, nicht aber des Tonsetzers selbst.

Beilage. Littera B.

I. Auszug

aus dem Briefsprotocolle des Stadtmagistrates Neustadt an der Wald-Naabe von 1686 bis 1702. Fol. 57.

Heurathe-Contract.

Im Namen der allerheiligsten Dreifaltigkeit, Gottes Vaters, Sohns und heiligen Geistes. Amen.

Zu wissen, dass auf heund entgesetzten *dato* zwischen dem ehrengeachten Hannss Adam Gluckh, fürstl. Sagan. Hof-Jägern und Bürgern allhier, dann Anna Catharina, Weyl. Herrn Andreä Blödy Brgm. zu Dennesberg seel., dann Christina seiner Eltern Ehliche Tochter, alss seiner vertrauten Ehewirthin volgente *pacta dotalia* vnnd Heyraths Abredung geschlossen vnd beliebt worden.

Nemblichen vnnd was erste jetzt erwennte Anna Catharina ihren nunmahligen Ehewirth zu einen recht, wahr vnnd unzinsslichen Heyrathgueth benanntlichen pare dreyssig Gulden Reinisch sambt ein Ihren Stand gemesser Fertigung, welche er Hannss Adam Glukh mit 60 Fl. widerlegt, beineben von dem Ehren Kranz 10 Fl. seyen, vnnd diesen Widerlag vnnd Ehren Kranzes halber vf sein eigenthumblichen in der oberen Vorstatt liegenten Hauss versichern thut.

2. Weillen nach zeitlichen Hintritt seiner ersten Ehewirthinn dieselbe ihm auch vier Kinder erster Ehe hinterlassen, dass setzt er jeden in *specie* einen mutterlichen Vorauss mit 10 Fl., so vf diesse 4 Kinder betrifft 40 Fl.

3. betreffent die beiderseiths vnausbleibliche Todtfahl, weillen nach geschehener *Copulation* bereiths ein Jahr verflossen, alss solle vf begebenten Fahl vnnd zeitlichen Hintritt eines beeder Ehegatten den letztlebenten das ganze Heyrathgueth heimfallen, vnnd so es geschehe, dass die nunmahlige Ehewirthin Ihne Hannss Adam Glukh yberleben würde, sollte ihr nit allein ihr eingebrachtes Heyrathgueth, Widerlag vnnd Ehren Kranz so in allen betrifft 100 Fl. zugesprochen, sondern noch nebst vnnd mit seinen 4 Kindern ein Kindsthaill zuerkhennt werden, vnnd so sich es begebe, dass Sye, wenn Gott will in dissen Ihren andern Ehestandt mit einander Kinder erzeichen wurden, solten die erster Ehe mit denen anderter Ehe vereinbart vnnd gleich gehalten seyen, vnnd beede nach zeitlichen Hintritt Ihrer Eltern in den yberbleibenten Gueth (jedoch nach Abzug der denen Erstern aussgesetzten 40 Fl.) gleiche Erben seyen, vnnd haissen. So

Mancher Mund So Manches Pfund, Warumben dem Ihrer beeder Guetter, vnnd zukünfftige Errungenschaft ein vermischt und vermengt Guetter bleiben solle.

So behalten Ihnen beede nunmahlige Eheleuth zu vnnd beuor eines dass andere nach belieben in ein letzten Willen oder andern wegen zu gedenkhen ohne männiglich Hinternuss.

In ybrigen hirmit *expresse* sich begriffen etwann ereigneten Fällen solle es denen königl. oder Lands Rechten gemäss oder in Ermanglung deren hiesigen Orthsyblichen gewonnet nach gelallen vnnd damit alle vnverhoffte Streittigkeiten erörtert werden.

Zeugen vnnd Beiständer sind gewesen der Ehewirthum Ihr Schwager Andrä Wild Burgern vnnd bichsenmacher allhier, vf seim Hannss Adam Glukhs aber der Ehrnuest vnnd wohlv. Hr. Georg Eissmann, der Zeit Amtsbrgm. allhier.

Dessen zu mehrer Bekräfftigung sind v. *f.* geh. Anlungen beeder Eheleuth gleichlautente Heyraths-*Notdl* verfasst mit E. E. vnnd W. W. Magistrats allhier mittern Insiegel (Ihnen vnnd dem Insiegel jedoch in allerweg ohne schaden vnnd Nachtheil) *corroborirten* vnnd beeden Eheleuthen jeden Fines zugestellt worden. So geschehen zu Neustatt an der Waldnaab den 3. Dezember 1688.

II. Auszüge

aus dem Briefsprotocolle des Stadtmagistrates Neustadt an der Wald-Naabe vom J. 1723 bis 1732. Fol. 33 etc.

1. Kaufbrief.

Kund und Zuwissen Seyen hiemit Jedermänniglich, absonderlich aber denen Es zu wissen nöthig und daran gelegen ist. Was gestalten an heut Endes geschrieben *dato*, und Jahre ein auf Recht, Ehr, und Redlichkeit, auch unwiderrufflicher Erb- und Grund-Kauff abgeredt und beschlossen worden, nemblich:

Es geben, und verkauffen, wie es immer nach Bild. Gebrauch und Gewohnheit dieser gefürsteten Grafschaft Sternstein und Neustadt an der Waldnaab am gräffligst *(sic)* und beständigsten geschehen soll, Kann und mag in nahmen der Landabwesenden Kluckischen Erben, alss anstatt Herrn Alexander Glucks Hochgräflich Kynastischen Forstmeister zu Gammiz *(sic)* und dessen Bruder Leopolds Försters in Ungarn gesetzter Herr Anwalt *Joannes Paulus Wirdenhoffern J. Extg. Not. Publ. Juratus* und *Syndicus* allda, dann anstatt deren andern Geschwistrigten, als Georg Christoph hochfürstl.

Hofjägers zu Raudnitz, und Johann Christoph deren verordnete Vormund alss Herrn Christoph Fauner des Eisern Raths Burger und Schneidermeister allda,, wie nicht weniger Gottfried Werner, seiner Profession auch Jäger und dermahlen zu Raudnitz aufhaltend, *uxoris nomine*, in Beyseyn Ihr zu Ende benannten Gezeugen und beyständnern Ihr erblich angefallenes Wohnhaus in der obern Vorstatt zwischen der Hochfürstl. Hoffstallung und dem Ambthauss *situirend*, dessen Dachrinnen und den Durchzug durch die *s. v.* Dungstatt die gnädigste Herrschaft vermög Kaufbriefs unterm *dato* 15. August 1686 Baulich zu halten Schuldig, sammbt den Gartl und Hoffrath wie auch einem Acker in der Graumau an Herrn Martin Sparrer Hochfürstl. Bürgermeistern und Stadt Kämmern seinen Feld liegend, dann ein Gärtl am Mühlgraben, einer Stadlstell Berechtigt mit allen Recht und Gerechtigkeiten, wie solche alle vorige Inhabern genutzt und *possidirt* haben, dem Ehrsamen *Wenzl Plyhail* Burger und fürstl. Heuanbündnern alda in der *accordirten* Kauf- und Haupt-Summa *pro* und umb *Dreyhundert fünffzig Gulden, Id est* 350 Fl. dann an Mobilien ein Disch und eine Fischgrub, 1 Eisserner Offenhafen, *Idem* ein Offengabl, wie auch an Winder Bessämmung Ein halb Achtl Korn, und den vorhandenen Tauben, Nebst dem Leykauff, angeschlagen zusammen 25 Fl. in allen also mit einander *pro* 375 Fl. Reinischer Wehrung Jeden Gulden zu 15 pazen oder 60 Kr. gerechnet in nachfolgenden Fristen zu bezahlen, als nemblich zur Angabsfrist Uf iezige

Weihnachten	1723	150 Fl.
„	1724	150 „
„	1725	40 „
„	1726	35 „
	Summa	375 „

Worbey dann *à parte* zwischen Beeden *Contrahenten Reservirt* und *pactirt* worden, dass was gerichtsgebühr anbetrifft, Verkauffer Die Helfte des Kaufbriefs, die andere Helfte aber Kauffer, hingegen aber die Quittung an Belangent erst ged. abkauffer solche alleinig zu entrichten schuldig seyn solle.

NB. Die Steuern betr. stehet Kauffer an solche Uf Künfftige Lichtmess *incl.* und alle andere sich hervorthuende *Onera* an.

NB. Alles getreulich und ohne Gefärde.

Nebst diesen, so wird hiemit auch *annotirt*, dass Laut Kaufbriefs unterm *dato* 13. 9bris 1655. der gnädigsten Herrschaft Kauffer Alljährlichen Fassnacht 1 Hanner und 30 Eyer zu entrichten schuldig,

hingegen aber solche Er dess Zeugen Uf dem Baigartten ganz entfreuth seyn. *(sic!)* *)

Zeugen und Beyständiner seynt gewesst Uf Verkhöffer seithen als Eingangs genannten Herrn Anwalts und Herrn Vormunds, der achtbare Herr Thomas Gossler des Eisern Raths. Uf Käufers aber Herr Sebastian Baumbgarttner Balbierer, und Herr Michl. Rauch, Statt Thurmer, beide Burger allhier.

Urkundlich und zu dessen mehrerer Bekräftigung etc. So geschehen im Burger-Meister-Amt Herrn Michael Steidls.

Neustadt an der Wald-Naabe, den 29. Nov. 1723.

2. Quittung.

Wir hernachbenannte Sämmtliche Kluckische Erben, als ich Alexander Gluckh, dermahls hochfürstl. Lobkowitzischer Forstmeister zu Eisenberg, dann ich Leopoldt, Förster in Ungarn, ingleichen ich Georg Christoph, Hochfürstl. Hofjäger zu Raudnitz, und ich Johann Christoph, wie nicht weniger ich Gottfried Werner, auch ein Jäger, und dermahlen in Böheimb zu Raudnitz vhaltend, *uxoris nomine*, urkunden und bekennen hiemit in Crafft dieser offenen Quittung. Was gestalten, wie Vermögens Kauff Brieff *sub dato* 29. November 1723 umb unsern bessern nuzen und Frommens willen Eines Vest statt, auch unwiderrufflichen Erb, und grund Kauffes Einig worden seyn, und durch den Herrn J. Paul *Wedenhoffern, J. U. Exõtum nec non Cass. Not. Publ. Juratum et Syndicum*, allhier, alss Anwaldt und den achtbahren Herrn Christoph *Fauner* des Eusern Raths Burger und Schneidermeister allda, als gesetzten Vormund von Unsern lieben Vattern Adam Kluckhen, Hochfürstl. Jägermeistern seel. hinterlassenes erblich angefallenes Wohnhaus in der Obern Vorstatt zwischen der Hochfürstl. Holstallung und dem Amtshauss *situirend* dessen Dachrinnen und den Durchgang durch die *s. V.* Dungstatt die gusdigste Herrschaft vermög Kauff Briefes unterm *dato* 15. August 1686. baulich zu halten schuldig, sammbt dem Gärtl und Hof Rath, wie auch einen Acker in der Grammau zu Herrn Georg Martin Spurners Hochfürstl. Burgermeistern und Statt Cammerern seinen Feld liegend, dann ein Gärtl zu Mühlgraben und Einer Stadlstell Berechtiget, mit allem Recht und Gerechtigkeiten, wie solche alle Vorige Inhaber ruhig genutzt und *possedirt* haben, dem Ehrsamben Wenzl Plyhaill Burger und fürstl. Heuenbindern allda in

*) Diese Stelle war kaum zu entziffern.

der *accordirten* Kauff und Haubt Summa *pro* und umb *Dreyhundert Gulden* und *Fünfzig, Id est:* 350 Fl. dann an Mobilien, 1 Disch und 1 Fischgrub, 1 Eiserner Offenhaffen, Item 1 Offengabl, wie auch an Winter Besamung Ein halb Achtl Korn, und den vorhandenen Tauben, nebst dem Leih Kauff, angeschlagen zusammen 25 Fl. in allen also miteinander *pro* 375 Fl. Reinischer Wehrung Jeden Gulden zu 15 Baazen oder 60 kr. gerechnet, Fristenweiss zu bezahlen, Vorkaufft und zu Kauffen gegeben haben.

Wann nun dann ged. Unser Ab Kauffer Wenzl Plyhaill, Lauth Eingangs Erwenten Kauff Brieffs sowohl die bedungene Angabs- alss auch die andern gemachte Jahrsfristen allerdings ausbezahlt, und mithin also besagte Summa der 375 Fl. zu unsern Vollständigen Vergnügen nembl. einem jeden seinen Theil in einer guth gangbahren Reichsmünze Unss Völlig und ohne Abgang von unsern, ged. Anwald Herr Joh. Paul *Wiedenhoffern*, und Vormundt Christoph Faunern Eingehändigt werden.

Alss sagen und zahlen wir diesen Unsern Besagten Abkäuffern solch wirklich geleisteter Bezahlungs willen allerdings quitt, frey, ledig, und Los, Verzeichnen uns an geregten Wohnhaus, Grundstücke, und Mobilien, gar und gänzl., geben solches aus Unsern in sein Ab Kauffers und der seinigen handen, nuzen, Gewöhr, und gewalth mit diesen Kräfftigst Versprechen, dass zu soigen Zeiten von Unss nichts mehr geahntet, geEffert, noch Begehret, sondern allerzeit wider Männigliches ansprechen, die Statt- und Landsgebräuchige *Eviction* und schadloshaltung geleistet werden solle:

Alles Getreulich ohne Gefährde.

Urkundlich und zu dessen mehrer Bekräfftigung haben wir, Eingangs ernannte Sämmtl. Erben durch vermelten Anwald Herrn *Wiedenhoffern* und Vormund Herrn Christoph *Faunern* E. E. und W. W. Magistrat geziemend ersuchen lassen, dass sie diese Quittung mit Ihren und gemeiner Statt Mittlern Insigl (Jedoch demselben, und Ihnen in ander weeg ohne Schaden und Nachtheil) *corroboriren* und bestättigen lassen.

Geschehen zur Neustatt an d. Waldnaab den 9. Martii 1728.

Vidimation.

Die Uebereinstimmung vorstehender Abschriften mit dem Originale bezeuget am 14. Juni 1842

Das Königl. Bayerische Landgericht Neustadt an der Wald-Naabe.

Der k. Landrichter Freiherr von Lichtenstern.

Beilage F.

Gluck's Testament.

pr. 18. Nov. 787.

Da nichts gewisser als der Tod, die Stunde desselben aber ungewiss ist, so habe ich endesgefertigter bey guter Vernunft meine letztwillige Anordnung gemacht, wie folgt:

1. empfehle ich meine Seele der unendlichen Barmherzigkeit Gottes, mein Leib aber soll dem christkath. Gebrauche nach zur Erde bestattet werden.

2. Vermache ich auf 50 h. Messen 25 Fl.

3. *Legire* ich zum Armeninstitute 1 Fl., in das allg. Krankenhaus 1 Fl., in das Bürgerspital 1 Fl., zum Normalschulfond 1, zusammen 5 Fl.

4. Vermache ich einem jeden derjenigen Dienstbothen, die sich zur Zeit meines Hinscheidens noch in meinen Diensten befinden sollten, eine Jahresbesoldung.

5. überlasse ich gänzlich der Willkühr meiner Universal Erbinn, ob sie meinen Geschwistern etwas geben wolle oder nicht; und

6. da die Grundveste eines jeden Testaments die Einsetzung eines Univ. Erben ist, so benenne ich hiermit zu meiner einzigen Univ. Erbinn meine liebe Eheconsortinn M. Anna v. *Gluck* geb. Bergin. Und damit in Ansehung des sich vorfindenden Silbers und Schmuckes kein Zweifel entstehe, ob selbes mein oder meiner Gemahlinn Eigenthum seye, so erkläre ich auch hiermit, dass Alles jenes, was sich an Silber u. Geschmuck vorfinden wird, ein meiner Gemahlinn allein zugehöriges Eigenthum seye, und dieses folglich in meine Verlassenschaft nicht gehöre. Sollte übrigens diese, meine letzte Willenserklärung nicht als Testament gelten, so will ich, dass selbes als Codicill, oder wie immer gelte. Endlich ernenne ich meinen hochschätzbarsten H. Vetter Joseph v. Hofbein, k. k. Hofrath zum *Executor* dieses meines Testamentes und vermache demselben zum Andenken eine *Tabatière*. Urkund und zu Bestätigung alles dessen, ist meine, dann der von aussen gefertigten und ersuchten Herren Zeugen eigene Namens- und Petschafts-Fertigung. So geschehen

Wienn den 2. April 1786.

(L. S.) Christoph v. Gluck.

Praes. den 18. Nov. 1787.

Heut ist diese letztwillige Verordnung von Herrn Obristen Landrichter in Gegenwart des Herrn Karl Anton v. *Seiler* eröffnet, und *publiciert* worden, so bei der *Registratur* aufzubehalten und denen Theilnehmenden auf Verlangen hievon Abschriften zu ertheilen sind, *et Registretur*

Edler v. Vogelsberg.

Von Aussen.

(L. S.) Kristoph v. Gluk.

(L. S.) Antonius Riedl, Notar und Wechselgerichts-*Advocat* als mündlich ersuchter Zeug.

Joseph v. *Baltech*, (ebenso)

Joseph v. Stroldendorf als mündlich erbetener Zeug.

Joseph *de Rosa* (ebenso).

Beilage G.

enthaltend vier Briefe, von denen II, III und IV Gluck's und Piccini's Musik insbesondere, und die Musik überhaupt zum Gegenstande haben, aus der Autographen-Sammlung der k. k. Hofbibliothek in Wien, und zwar:

I. Ein Schreiben Gluck's an den Pater Gio. Battista Martini in Bologna.

II. Ein Schreiben des Abbé Arnaud in Paris an denselben.

III. Antwort des Pater Martini auf dieses Schreiben.

IV. Ein Schreiben des Pater Martini an einen vornehmen Herrn. (Die Adresse ist verloren gegangen.)

I.

Padrone et amico Riveritissimo!

Per mezzo di questo Sig^r^ Taiber mi è stato significato il desiderio, che V^a^ Riv^ma^ ha d' aver il mio ritratto. Quanto io sono sensibile all' onore, ch'ella mi comparte, altretanto mi rincresce di non poter venire io medesimo nella speranza di trovare costì qualche abile artefice, essendo certo, che il piacere di vederla mi renderebbe più bello.

S. E. il Sig^r Conte Durazzo ambasciatore Imperiale à Venezia mio buon Padrone da molti anni hà voluto far copiare il mio ritratto fatto in Roma in occasione del ultimo mio viaggio, e da un giovine di Lui allievo lo hà fatto adattare alla mia fisionomia ed alla mia situazione presente.

Delle composizioni, che vi sono indicate, il solo Orfeo credo che sia conosciuto costì. Le altre hanno avuto qualche compatimento in questa corte e sono ora sulle mosse per andare à Parigi nell' intenzione di produrvi l'ultima di esse, cioè l'Ifigenia in Aulide sul gran teatro dell' opera. L'impresa è certamente ardita, e gl' ostacchi saranno grandi, perchè debbono urtarsi di fronte i pregiudizij nazionali, contro de quali non basta la ragione. Se di colà vaglio à servirla ella mi commandi. Debbo à S. E. Ambasciatore anche il vantaggio di farle pervenire il quadro stesso, allorchè sarà di ritorno à Venezia. Egli ama e protegge le belle arti et ha una stima particolare per Lei, anche senza conoscerla personalmente.

Sono colla maggior considerazione et amicizia

Di V. S. Riv^ma

Vienna li 26. 8^bre 1773.

Div^mo obblig^mo Serv^re

Cavagliere Cristoforo Gluck m. p.

M^r GB. Martini

Bologna.

II.

Mon Réverend père.*)

Je viens vous parler d'un art que vous aimés que vous eclairés. la musique en France touche au moment d'une revolution, si toutefois ce moment, comme vous pourrés en juger par ma lettre, n'est déjà venu. mais quand des beautés dont nous n'avions point encore vû d'exemple, paroissent justifiées par un succès, qu'on peut regarder comme général, le croirés vous, Mon réverend père? — il y a quelques gens d'esprit et de lettres qui les repoussent et qui demandent à grands cris les fausses richesses, dont la musique italienne est surchargée aujourd'hui plus que jamais, et que vous condamnés —

*) Vergl. *Mémoires pour servir à l'hist. de la Révolution opérée dans la Musique par M. le Chev. Gluck. p.* 240 *etc.* und 249.

avec tant de raison et de force dans l'excellent ouvrage dont vous avés déjà publié deux volumes.

Longtems idolâtre de la musique de Lulli, musique qui n'est guère au fond qu'une declamation où l'accent est plus ressenti et plus elevé que dans la declamation ordinaire; les français l'abandonnèrent il y a une quarantaine d'années pour ne plus goûter que celle de Rameau, mais celui-ci beaucoup plus sàvant que Lulli est, j'ose le dire, beaucoup moins dramatique, presque toujours il a substitué la science à l'art, et l'art au génie, d'ailleurs il n'a jamais connu cette précieuse unité sans laquelle il n'y a rien du véritablement beau dans aucun art. Enfin un allemand est venu, qui après avoir profondement reflechi sur le veritable objet du mélodrame a renoncé a la première manière, jusqu'alors absolument italienne, et a deployé dans son *Orphée*, son *Iphigénie* et son *Alceste* un ensemble de grands effets qui n'avoit encore existé dans aucun ouvrage de musique dramatique.

Votre langue, Mon Réverend père, a de grands avantages sur la nôtre, elle est beaucoup plus sonnante, et surtout beaucoup plus souple, mais cette souplesse a fait que votre musique vocale s'est confondue avec l'instrumentale, delà, pour me servir de vos propres expressions, ces *Sonatine di gula*, qui ont pris la place du chant passioné et de la mélodie veritablement expressive. principalement occupés du soin de plaire à l'oreille vous avés tellement brisé les sons, vous les avés mis en un si grand nombre de pièces et de morceaux, que le Rythme, apellé avec tant de raison par les Grecs le mâle de la musique, a totalement disparu de la vôtre. on n'y trouve aucune suite, aucune combinaison de dactyles, de spondées, d'anapestes, d'iambes, de trochées et de ces differents pieds dont la poésie grecque et latine se servoit avec tant de succès pour exprimer et les images physiques et les mouvemens de l'âme. l'effet admirable que produisent les vers *sdrucciolì* dans quelqu'uns de vos airs devraient cependant faire sentir à vos compositeurs combien grands sont les ressources dont ils se privent volontairement en detruisant tous les Rythmes par le trop grand nombre de notes dont ils accablent les syllabes.

M^r^ Rousseau de Genève a reproché durement à notre idiome son inflexibilité; il aurait dû plutôt la bénir, puisque elle nous preserve des faux ornemens dont l'excès a entierement énervé la musique italienne et transformé en ramage celui de tous les arts qui a le plus d'empire sur les moeurs et les affections de l'âme. je dois vous observer, mon réverend père, que notre poésie sans être ni métrique

comme celle des Grecs et des Latins, ni aussi cadencée que la vôtre, ne laisse pas d'avoir ces mouvemens particuliers, lesquels sont plus ou moins ressentis, et que ceux qui y dominent le plus, répondent parfaitement à l'iambe et à l'anapeste, c'est à dire, aux deux pieds les plus propres à exprimer le mouvement et l'action.

C'est ce, qui a très bien senti le chevalier Gluck aussi, loin d'ensevelir les mots dans une multitude innombrable de sons, n'a-t-il guère plus employé de nottes, qu'il n'y a des syllabes dans les vers; mais ces notes sont toujours vrayes, toujours passionées, toujours prises dans le sanctuaire de la nature. s'il se permet quelques prolations, ce n'est que fort rarement et seulement pour imiter ces accens ou de la joye ou de la douleur, qui coupent ou elevent, ou prolongent la parole et dont l'effet est d'autant plus grand, qu'ils sont l'expression immédiate de l'âme quand les mots ne sont par eux mêmes que des signes conventionels et arbitraires.

Si le vers masculin dont le chûte est très-brusque et la terminaison très sèche dans notre langue, se rencontrept très souvent et qu'il ne permette pas au musicien de donner à sa phrase l'espace nécessaire pour faire un chant agréable ou qu'il le force d'y laisser des trous e des vides, le chevalier Gluck jette habilement les nottes de liaison dans les parties de l'orchestre et par ce moyen non seulement il ne laisse plus apercevoir des lacunes, mais il donne a sa phrase la rondeur et le mouvement dont elle a besoin sans faire la moindre violence à la prosodie.

Venons au recitatif: on ne peut se dissimuler que l'interêt de vos drames ne se trouve principalment dans la scène et que ce ne soit surtout dans la scène que votre musique manque d'interêt. Vos compositeurs negligent-ils le récitatif parceque le spectateur ne l'écoute pas? ou le spectateur ne l'écoute-t-il pas parceque les compositeurs le negligent? C'est ce que j'ignore et ce qu'il est inutile de l'examiner. toujours est il certain que ni les uns ni les autres n'y font aucune attention et que tous abbandonnent le tronc pour ne s'attacher qu'aux branches, branches que le plus souvent il faudrait elaguer. car vous conviendrais avec moi, Mon Réverend père, che la plûpart des couplets, qui terminent vos scènes et que nous appellons *airs* et *ariettes* sont autant de parties hétérogènes et superflues, voilà cependant les seuls endroits pour lesquels le compositeur et l'acteur reservent tout leur talent et le spectateur toutes ses oreilles, mais lors même que le poëte a sçu lier ces parties à l'action quelle est la manière dont elles sont traitées par le musicien et qu'y trouve-t-on?

des passages dechiquetés et à filigrane comme les ornemens de l'architecture gothique, des fusées, des cascades ou des traînées éternelles de sons qui peuvent faire quelque honneur au gosier du chanteur mais qui doivent deshonorer le compositeur qui d'un spectacle destiné à attaquer l'âme et à remûer les passions ne rougit pas de faire une volière de serins et de rossignols.

Je rends justice, Mon Réverend père, à vos récitatifs obligés; ils sont d'une grande eloquence et d'un effet surprenant; mais voyes l'abus qu'on est parvenu à en faire, leur premier objet à été de faire annoncer et plus souvent de commenter et fortifier par l'orchestre le sentiment, la passion, la situation de l'acteur, aujourdhui on ne laisse pas à l'acteur le temps d'exprimer le sentiment qui l'anime, la passion, qui le tourmente, la situation qui l'agite, il ne profère plus un seul mot auquel il orchestre n'attache une longue queue c'est à dire qui ne soit commenté ou plutôt parodié par les instrumens. Comment n'a-t-on pas senti, que cette affectation ridicule faisoit d'un des plus riches moyens de l'art une imitation purement boufonne?

Maintenant, mon réverend père, jettés les yeux sur les partitions *d'orphée*, *d'iphigénie* et *d'alceste*. vous y verrés que c'est à la scène, tout negligée par les italiens, que le chevalier Gluck s'est particulièrment appliqué, que le récitatif vient s'y lier naturellement au chant mesuré, que le chant mesuré se perd et se fond dans le récitatif, que ces deux manières de proceder se font valoir réciproquement, quand dans les opéras italiens elles n'ont aucun rapport, aucune analogie, rien en un mot qui conduise de l'une à l'autre; vous admirerés, comment ses récitatifs sont plus ou moins ressentis, plus ou moins chantés, selon que les personnages sont plus ou moins intéressés à l'action. Quant aux récitatifs obligés, vous n'y verrés jamais l'acteur arrêté ni interrompu mal à propos par l'orchestre, ce n'est que pour donner à ses sentimens plus d'energie et d'effet que les instrumens viennent prendre sa place.

Il faut que je vous entretienne un moment des choeurs; il est facheux, mon réverend père, que vos poëtes n'en fassent aucun usage ou du moins qu'il ne les lient pas au corps de l'action, ils vous privent d'un des plus puissans effets de la musique dramatique, nous les avons toujours employés dans nos opéras, mais jusqu'au chevalier Gluck rangés et immobiles comme des tuyaux d'orgue il se bornoient à executer des morceaux d'harmonie et de contrepoint; qui pouvoient faire quelque plaisir aux oreilles, mais qui loin de servir l'action portoient le trouble et la confusion dans les paroles; le

chevalier Gluck le premier les a toujours mis en action et par l'harmonie simple, naturelle et vraye, qu'il y a repandue, il a toujours embelli la parole, fortifié l'expression et imprimé au drame un mouvement extraordinaire. toutes les fois que je les entends je me vois rejetté au temps de l'ancienne athènes et crois assister aux representations des tragédies de Sophocle et d'Euripide.

à propos d'harmonie et de contrepoint, permettés moi de vous dire que cette partie est beaucoup trop negligée par vos compositeurs modernes. Sans doute les fugues qui ne sont que savantes, les repliques trop recherchées, les marches renversées, syncopées etc. ne peuvent guère entrer avec succès dans la musique vocale dramatique, ce seroit bien peu connoitre l'art que de déployer si mal à propos tout cet artifice, mais on ne les justifie pas d'être superficiel par la crainte de se montrer pédant, aujourdhui la plûpart de vos airs sont sans fonds et sans substence. vos professeurs devroient ils donc avoir besoin d'autre chose que du premier couplet du *stabat* de Pergolese pour sentir combien l'harmonie peut servir l'expression? le parti qu'en a tiré le chevalier Gluck est vraiment admirable, il en deploye toutes les richesses que son génie fait toujours rendre pittoresques sans que l'effort, la contrainte et l'affectation paroissent jamais.

les *ouvertures* qui dans vos opéras n'ont aucun rapport avec le drame, cet habile artiste les lie toujours à l'action. ainsi l'ouverture de son *iphigénie* annonce une action réligieuse, une action grande, une action guerrière, une action pathétique et tous ces caractères y sont exprimés d'une manière, j'ose le dire, divine, celle *d'alcéste* est pleine de gemissemens, de sanglots, de larmes et a je ne sais quoi de sombre, d'imposant et de terrible dont je maintiens qu'il n'y a point d'exemple dans aucun ouvrage de ce genre. enfin, mon Réverend père, en rendant à votre nation toute la justice qui lui est dûe, en convenant que c'est à elle que toutes les nations de l'europe doivent leurs connaissances et leurs lumières j'ose avancer qu'en fait d'opéras vous n'avés encore fait que de belles choses et qu'il vous reste une belle chose à faire, je m'explique il y a dans vos mélodrames des morceaux admirables et des beautés vraiment sublimes, mais le chevalier Gluck est le premier, est le seul qui ait produit de *grands ensembles* en musique, qui nous ait donné des ouvrages tragiques et de longue haleine, où il n'y a pas une seule notte qui ne soit intentionée et dont toutes les parties intimement liées les unes aux autres s'embellissent, se fortifient et se servent reciproquement, aussi sont ils accueillis avec transport et honorés des larmes du spectateur, ce-

pendant au milieu de ces scènes quelques personnes reprochent au chevalier Gluck de manquer de chant, c'est à dire, de dedaigner les petits détails, les mignardises et la bagatelle. Si ce reproche était dans la bouche de cette classe d'hommes qui sacrifie toujours la raison et la convenance aux plaisirs des sens, je n'en serois pas surpris; mais que des gens d'esprit et de lettres, que ces mêmes hommes, qui veulent, que dans les ouvrages dramatiques le poète se cache toujours, exigent, qu'un tableau sente la palette et que le musicien affecte de se montrer quand pénétré du grand objet de son art il met toute son application à cacher l'instrument avec lequel il imite pour ne montrer que la chose imitée; voilà ce qui me confond, voilà ce qui doit révolter tous les gens de goût. ces mêmes personnes prétendent que le chevalier Gluck est à peine régardé en italie comme un compositeur du second ordre, et moi je soutiens, qu'il est précisement l'homme que vous invoqués dans une des notes de votre savant ouvrage. *)

Je vous supplie, Mon Réverend père, de me faire parvenir votre opinion sur ce point ainsi que sur tous ceux qui sont contenus dans ma lettre et de joindre à votre autorité celle du celebre M^r^ Farinelli, de la savante académie des philarmoniques et de tous les compositeurs et connoissans que vous jugés vraiment dignes d'être regardés comme tels. dans les circonstances actuelles vous rendrés le plus grand service à notre opéra que vous preservirés de la manière mesquine, bizarre et gothique qu'on se propose d'y introduire et en mon particulier je vous en aurai une obligation infinie.

J'ai l'honneur d'être avec l'estime la plus profonde et la plus respectueuse

Mon réverend père
Votre très-humble
et très-obeissant serviteur
Arnaud abbé de grand champ, de l'academie françoise et de celle des inscriptions et belles-lettres rue de Louis le grand.

à paris ce 1 decembre 1776.

Je vous prie de me répondre en italien, c'est une langue que

*) *è desiderabile, che rinasca qualche professore di vero talento e ben instruito di tutte le parti della musica; il quale poco curante delle dicerie degli altri professori faccia rinascere ad imitazione de greci la vera e giusta mozione degli affetti e sollevi gli animi degli uditori già annoiati della presente musica.*

j'aime, que j'ai etudié dès mes plus jeunes années et dans laquelle j'ai été tenté de vous écrire.

III.

Monsieur!

L'onore, che dalla pregiatissima ed eruditissima sua vengo di ricevere, non può non altamente sorprendermi, ed essendo io bastevolmente persuaso della mia tenuità, appena posso credere, ch' ella mi giudichi abile per isciorre le molte e gravi difficoltà, quante mi vengono da lei proposte intorno la musica drammatica.

Non ostante più per darle un argomento di rispettosa obedienza, che per lusinga di soddissare alle sue inchieste, verrò esponendo quel che io mi penso nella spinosa materia, di cui si tratta.

Sono più secoli, dacchè la musica francese contrasta e pretende il primo pregio sull' italiana, ma la gran lite rimane tuttavia ingiudicata.

Io qui non rammenterò ne le premure del Re Pipino fatte al Pontefice S. Paolo I. affinchè gli spedisse alcuni de' suoi cantori per istruire nel Canto Romano i Francesi, e nè pure le richieste del di Lui figlio l'Imperadore Carlo Magno fatte ad Adriano Papa, dal quale ottenne due Cantori, i quali si portarono in Francia per istruire i Cantori francesi nel Canto della chiesa Romana, anzi in occasione che l'Imperadore si portò in Roma, essendo nata controversia tra i di lui cantori, e i Pontefici decise a favore dei Secondi, commandando ai proprj di cedere ai Romani come loro maestri. Siccome di questi fatti, che chiaramente dimostrano la preferenza sino da quel tempo del canto Italiano sopra del Francese, ne ho parlato abbastanza nel mio primo tomo della storia della musica, e inoltre questi non spettano se non se al Canto Ecclesiastico, quindi con altri fatti più relativi all' intento verrò dimostrandole, aver bensì i Francesi presesi la preferenza sopra gl' Italiani su' l' nascer del Canto figurato, ma essersi da questi altresì coltivata la loro Musica, senza prendersi briga alcuna della Francese.

Non vuolsi già qui negare ai Poeti Provenzali il merito, che hanno non solo sopra degli Italiani, ma delle altre nazioni Europee, essendo eglino stati i primi che si sparsero prima in Italia, poscia nella Sicilia accompagnati da una truppa di Cantori e di Suonatori per far sentire con un rozzo abbozzo di Contrappunto le loro Canzoni Provenzali. Questo però lascia affatto intatta la controversia, che ab-

biam fra le mani, a quale cioè delle due nazioni pretendenti accordar debbasi la preferenza.

Francone da alcuni detto di Parigi e da altri di Colonia, il quale fiorì circa il principio del secolo XIII parlando della Musica de' Francesi ci la descrive come diversa da quella degl' Italiani, ma poi si fa conoscere più a questa aderente, che a quella. Un simile monumento incontrasi in Marchetto da Padova che fiorì nel 1274 e il quale ci mostra la differenza dell' Italiana musica dalla Francese. Questa differenza non può certamente essere andata esente da gara. Lo che ben chiaro rileverebbesi, se da qualche scrittor francese s'imprendesse a formare la storia de' musici si teorici, che pratici, i quali fiorirono in Francia ne' secoli Medii, cominciando dal X. e venendo fino al XVI. del quale XVI secolo M' Sebastiano Brossart altro non ci ha tramandato, che una semplice nota d'alcuni scrittori di Musica Francesi fioriti ne Secoli XVI et XVII. Siccome l'Autore del Parnasso Francese non ci ha registrato che poche memorie di molti Musici del presente Secolo e del passato. E se l'autor francese della storia della musica stampato in quattro tometti in 12. non avesse fatto più studio per lodare la musica francese, che per tessere una compita storia, arricchendola della notizia di tanti valenti Uomini, si in pratica che in teorica fioriti in Europa singolarmente in Francia, avrebbe egli potuto far onore a se stesso, e alla sua nazione, e quindi veressimo a chiaramente vedere, come la nazion francese nella musica ha sempre pretesa la prelazione sopra l'Italiana. Egli è però noto, che nei due andati secoli, impegnata la Francia nelle domestiche guerre, quasi affatto perdette la musica, e che la drammatica essendo nata in Italia sul principio del passato secolo, fu portata da Firenze in Francia da M' Lully, che ebbe la fortuna d'incontrare il genio e il gusto della nazione e sotto il felicissimo Regno di Luigi XIV pervenne col mezzo del detto Lully al sommo grado la musica drammatica Francese. Più volte mi sono preso la premura di esaminare la musica di questo da Francesi stimato Professore e paragonandola con la nostra Italiana, non ho saputo ritrovarvi lo stile di musica che era in uso in Italia un secolo prima. Questo è, quanto posso dire sopra la musica delle due nazioni.

Sono pur anche in qualche modo informato, come da 40 anni in circa siasi introdotto in gran parte lo stile della musica italiana in Francia, e come uno de principali promotori sia stato il celebre M'. Rameau, il quale unito a M'. Rousseau, ha dovuto soffrire non poche aspri rimproveri dai zelanti difensori della francese Musica. Sono

però giunti in Italia i nomi di Filidoro, di Gretry, di Giroux, le Berton, d'Auvergne, i quali avendo formato uno stile misto d'Italiano e di Francese, si sono acquistato molto credito appresso ambedue le nazioni.

Nella di Lei lettera, M^r^. Ella mi fa un giusto e ben dovuto elogio al valore e merito del Sig^r^ Cavaliere Cluch (sic). Questo nelli suoi trè Drammi accennatimi ha cercato di dare alle parole tutte la più viva e forte espressione con la mozione degl' affetti, ed ha procurato più tosto che la musica serva alle parole, che queste alla Musica, e in occasione, che egli fece l'opera per l'apertura del nuovo Teatro in Bologna, essendosi degnato di una sua visita, mi rallegrai seco, che egli avesse saputo unire tutte le più belle parti della musica italiana con alcune della Francese, così pure il bello della Musica strumentale de' Tedeschi. E pure chi il direbbe, non tutti i Cantanti, e le Cantatrici sono contenti della sua Musica: perchè? perche vogliono essi soli comparire con far pompi della loro voce, e delle loro agilità, volendo innestare nelle loro arie alcuni passi, e certe cantilene, che giudicano più a loro confacenti abbenchè siano talvolta eterogenee al sentimento delle parole, e della musica ideata dal Compositore. Disprezza, e prudentemente non aderisce al volere de Cantori il Sig^r^. Cavaliere Cluch, stenteche sotto l'ombre dell' Imperial Corte di Vienna, e della famiglia Austriaca, egli non teme le dicerie de' Cantori, ma studia solo a dar, secondo le detta il suo talento, la più viva espressione al sentimento delle parole. Ne passati tempi non erano così facili a secondare i Cantanti il Vinci, il Bononcini, il Scarlatti, il nobil uomo Marcelli, il Porpora e tanti altri valenti compositori Italiani, i quali singolarmente nei Recitativi di viva e forte espressione giunsero a forza della Modulazione a eccitare un movimento di affetti straordinario, e sino a far impallidire gli uditori ed eccitar le lagrime. I Cantanti più celebri di que' tempi avevano tale stima dei compositori, che li ricercavano del modo più preciso ed esatto per far risaltare l'espressione del Compositore. Mi lusingo, Mons^r^. che se a giorni nostri nella Musica si mettessero i descritti pregi con la vivacità della Musica strumentale moderna, oh quel bell' innesto si farebbe, qual piacere si recherebbe agl' Ascoltanti! Ma oggi giorno si aborisce tutto ciò che sà d' antico, e che non è del più fino stilo moderno, senza riflettere, che l'imitare a' Compositori nominati in ciò, che essi hanno di buono recherebbe un grandissimo pregio alla moderna musica. Io sono sempre stato di costante sentimento, che dovrebbonsi imitare in quel che essi avevan di buono e lasciare, o riformare un qualche avanzo d'anticaglia e di rancidume, che dessi contratto avevano dai loro antecessori.

Fra i pregi della nostra Italiana Musica, tre sono quelli, che si rendono più distinti. Sono questi la Melodia, l'armonia e la Modulazione. Se l'italiana melodia paragonisi con la francese, certamente si rende più grata la prima, che la seconda, e ciò si conferma dal consenso universale delle colte nazioni Europee, Tedesca, Spagnola ed Inglese, che ricercano e godono bensì di sentire le tragedie e le Comedie francesi senza Musica, ma ove trattisi di Drammi in Musica, antepongono gl' Italiani. Una delle ragioni per cui ciò succede si è perchè la melodia Italiana de' nostri giorni è più insinuante ed atta a muover gl' affetti di quello sia la francese, perchè questa conserva ancora in gran parte lo stile, e il gusto della melodia, che da cento e più anni era in uso presso gl' Italiani, e in fatti come e quando si resero cotanto famosi i due gran compositori e maestri Sassoni, vuò dire Giorgio Frederico Handel e Gio. Adolfo Hasse se non se dopo aver ambidue nell' Italia raffinato il loro stile e accomodatolo al genio Italiano? Egl' è notissimo il grido, che si acquistò il primo ne musicali drammi da esso lui composti per Firenze, per Roma e per Napoli, dopo di aver apreso il gusto dell' Italia, pure è notissimo l'incontro che trovarono le molte opère di musica composte dal secondo per varj teatri d' Italia, dopochè il medesimo nel 1722 portandosi in Napoli si perfezionò sotto la direzione e magistero del celebre Cavaglierè Alessandro Scarlatti.

La proprietà poscia dell' Armonia maneggiata giudiziosamente e opportunamente da un valente compositore, ella è tale, come ci dimostra l'esperienza che passa dal senso all' animo eccitando in esso vivamente la diversità d'affetti, per modo però, che l'armonia propria della musica ecclesiastica non resti confusa con quella, che è propria del teatro.

Sono poi mirabili e sorprendenti gli effetti, che produce la modulazione, ogniqualvolta sia maneggiata a tempo e luogo secondochè le circostanze lo richiegono. Con quanto studiò, e avvedutezza fossero praticate queste qualità dai passati Compositori, ne fanno testimonianza le loro composizioni, non solo nella drammatica Musica, ma in qualunque altro stile. Se le Composizioni de' nostri tempi abbiano in se questi bei pregi nel suo essere perfetto, lo giudichi il publico.

Ma siccome sino ad ora non ho parlato che della Italiana musica, è ormai tempo che passi ad esporre quanto io penso della musica francese. Devo prima d'ogni altra cosa avvertire, che non avendo mai ne udito, ne veduto rappresentare alcun dramma francese, non

ne ho potuto formare un giusto e compiuto giudizio, perchè altro è l'aver sotto occhio la musica, altro è il sentirla e vederla rappresentare. Dirò però quanto ho rilevato dai Drammi Francesi tanto antichi, che moderni, quali tengo appresso di me.

La musica antica de' Drammi di puro stile francese comparisce delle orecchie Italiane molto languide, si nella melodia, perchè troppo spesso interotta con mutazioni di tempi, così pure nella modulazione, che è troppo vaga e inconstante, onde è l'una e l'altra poco grate riescono alle orecchie Italiane, forse perchè poco uniformi a quelle leggi, che la natura ci ha insinuate.

Sono però i Francesi superiori agl' Italiani nel Ritmo, o sia nella Misura, come pure negli Ouverture, e nei Cori. Qual sia la forza della misura, e quale effetto produca negl' Ascoltatori, ognuno riflettendovi può in se stesso sperimentarlo, come ce lo confermano Platone ed Aristotile. Dice il primo (dial. 3. de Repub.) *Rythmi et Harmonia interiora animi penetrant, pulsantque vehementissime animum.* L'altro dice: *Sunt autem in rythmis et melodiis similitudines maxime pene veras naturas irae et mansuetudinis ac fortitudinis et temperantiae et contrarium his, et aliorum omnium quae ad mores pertinent.* Se gl'Italiani missero alla loro Melodia la misura, non v' ha dubbio, che negl' Ascoltanti produrebbe un mirabile effetto. Questo è uno de' pregi che distinguono il Sig.ª Cavaliere Gluch, e che quasi in tutte le Composizioni il Jomelli si rendeva grato e piacevole agli Uditori.

Intorno poi agli Ouverture non si può approvare la condotta degl' Italiani, i quali considerano questo primo pezzo, come cosa separata e in tutto aliena dal Dramma, ed è ben dovuto l'elogio al Cav. Gluch, il quale ha saputo imitare gl' antichi Comici Romani, i quali al dire di Donato Grammatico parlando delle Commedie di Terenzio: *ad tibias fiebant ut his auditis multi ex populo ante discerent, quam fabulam acturi Scenici essent.*

Ne' nostri Drammi sono da molto tempo, no so per quel motivo banditi i Cori. Questi sono stati sempre in gran pregio si appresso de' Greci che de' Latini, singolarmente nelle tragedie, ed erano in uso da molto tempo prima, che nella Grecia da Tespj inventata fosse formalmente la tragedia e da Susarione la comedia, il qual uso fu pur anche nella Tragedia dai Romani istessi coltivato. Che però tutta la lode meritano i francesi per l'eccellenza della musica de' Cori praticati da essi ne' loro drammi, per laqual cosa convien accordare ad essi la preferenza sopra degl'Italiani, e in questa parte ancora si è distinto il Cav. Gluch, avendoli esso lodevolmente introdotti ne' suoi

drammi. Quello che singolare si rende nei Cori Francesi si è la melodia dei Bassi, o Parte grave, la quale è condotta con un tal giro di note, che passando per le parti, che servono di accompagnamento, chiamati da moderni Rovesci d'Armonia, forma una melodia molto graziosa, che in qualche modo chiamar si possono Bassi parlanti. L'unione poscia di tutte le Parti assieme forma un Armonia singolare, che in alcune circostanze diletta di molto le orecchie degl' Ascoltanti.

Di tutto ciò penso di poter conchiudere, che nella Musica drammatica dell' una e dell' altra nazione vi sono delle qualità molto lodevoli, e delle altre molto sgradevoli, e ripugnanti al buon senso e alla ragione. Se gl' Italiani avessero conservato quel bello introdotto nel principio del presente secolo, risecando alcuni avvanzi di anticaglie, che la rendevano stucchevole, unendovi il buon gusto della Composizione e della esecuzione de nostri giorni, e che i compositori si spogliassero di certe improprietà, e incoerenze introdotte nella musica drammatica, e imitassero nelle parti lodevoli la musica francese, non v' ha dubbio che la musica Italiana giungerebbe al sommo della perfezione. L'istesso pure deve dirsi della musica francese, ogni qual volta vi introducessero una melodia più vivace e naturale, spogliandola di certi tratti di melodie insipidi e che non hanno forza alcuna ne per dilettare, ne per muover gli affetti.

Ma prima di dar fine a questa mia forse troppo lunga e insipida lettera, dovrebbesi esaminare se sia più perfetto nella musica il gusto de' Francesi o degl' Italiani. Egli è certo certissimo, che ognuna di queste nazioni pensa, che il suo gusto sia migliore del gusto dell' altra, ed è quasi impossibile, che attenendosi al genio come a Giudice, l'una ceda all' altra. Dei due secoli XIV et XV v' è il proverbio: *Cantant Galli, jubilant Anglici, plorant Hispani, ululant Germani, caprizant Itali.* Egli è certo, che a giorni nostri niuna delle proprietà accennate sono adattabili alle nominate nazioni e acciochè si verificassero converebbe variarne l'applicazione. Per quanto io sò, non si è per anche definito in ordine alle arti liberali cosa sia, buon gusto. Fra queste arti liberali, la musica pratica è la più difficile per stabilirvi il buon gusto. Nel principio del passato secolo in cui fu introdotta in Italia la musica drammatica, fu così insipido il di lei stile, che a giorni nostri non si comprende niente di senso, e pure i scrittori di quel tempo esaltano alle stelle il gusto di quella musica, come mirabile, e che moveva gli affetti fuor di modo. Che la natura degli uomini di quei tempi fosse diversa da quella de' nostri, questo non è da credersi; la musica però de nostri tempi, che giudichiamo essere arri-

vata al sommo del gusto, è tutta l'opposto di quella. Posto ciò quel sarà, paragonando l'antico col moderno, il vero e il perfetto gusto? Io non sono in grado di decidere. Verranno fors' anche quei tempi, ne' quali la musica d'oggidì perderà di quella stima, in cui ora si tiene, e comparirà d'essa pure insipida e rancida, quale a noi presentemente comparisce l'antica.

E qui per ultimo mi permetta, Monsieur, che io le esponga una difficoltà, che da molto tempo mi si raggira per la mente e la quale relativamente a giorni nostri parmi che meriti ogni più seria riflessione. Questa risguarda l'uso smoderato delle dissonanze, avvanzato a tal segno, che qualunque composizione di qualunque stile siasi, quando non sia piena ceppa di dissonanze, vien giudicata insulsa e senza gusto, e ciò singolarmente ove trattisi di composizioni teatrali. Io penso che la dissonanza sia e sempre abbia dovuto essere di natura aspra e disgustosa all' orecchio appunto, perchè di sua natura ella discorda. Che questa pertanto a giorni nostri abbia mutata natura, e siasi resa gustosa, e grata, io non posso persuadermene. Una delle principali ragioni per cui nella musica fu introdotta la dissonanza a commune sentimento degli scrittori, fu acciochè risolvendo e passando questa nel discendere alla consonanza più vicina, questa sempre più rendesse grata e maggiormente risaltasse la di lei dolcezza. Sia pur così: Ma sarà sempre vero altresì, che le dissonanze per lor natura non sono capaci che ad esprimere i sentimenti più aspri, e le amarezze dell' animo più veementi. Come pertanto oggi giorno per esprimere gli affetti più delicati e di amorosa tenerezza ripiene ammassate si vogliono dissonanze sopra dissonanze? Questo scrupolo non ha mai lasciato di molestarmi, e a liberamente ricorro al di Lei senato e profondo giudizio.

Ecco, Monsieur, quanto in ordine al Quesito da Lei promosso ho saputo alla meglio raffazonare. Forsi non ho colpito nel segno, ma di questo non doveva Ella nemmeno lusingarsi, qualora siccome è persuasa della scabrosità della materia, così lo fosse stato altrettanto della mia debolezza. Comunque sia, confido averle presentato col buon desiderio almeno un verace attestato di quella ossequiosa stima, con cui passo a segnarmi

Di Lei Monsieur

Bologna li 28 Febraro 1777

Vm^a dev^mo Obbligat^mo Servidore
F. Giamba. Martini Minor Convle.

IV.

Eccel^za^.

Essendosi degnata sua Eccel^za^ con la gentilissima sua dei 16 Marzo consegnatomi da sua Eccellenza il Sig^r^ Co: Marulli di ricercare a parte il mio sentimento intorno alla controversia costì nata, qual sia cioè più pregevole a giorni nostri, o la musica drammatica del Signor Cav. Gluck, o pure quella del Signor Piccini, non posso a meno di far riflettere a V^a^. eccel^za^. quanto sia per me difficile ed azzardoso il pronunziare sentenza su questo punto, il quale con tanto impegno di due emole coltissime nazioni vien combattuto. Tanto più che essendo io stato ricercato tempo fa dal Signor Abbate d' Arnaud del mio parere sopra una simile controversia, ho già con mia lettera de i 26 Febraro del corrente anno esposto al medesimo quanto ho creduto opportuno, e quanto mi ha suggerito il debole e corto mio intendimento. Per non essere quindi obbligato presentemente a replicare quanto già ho detto nella sudetta lettera, Le compiego una copia della medesima, da cui agevolmente rileverà quel ch'io mi sento nella proposta questione.

Egli è noto, che fra i drammi ritrovasi il Tragico, il Comico, e in mezzo a questi due viene a locarsi il Pastorale. Pieno è il Tragico di accidenti eroici, o felici, o infausti, d'insidie, di morti, e di altri simili strepitosi avvenimenti. È proprio del pastorale la semplicità, la naturalezza a fine di esprimere i costumi e singolarmente gli amori nascenti della giovanile età. Il comico tutto si aggira circa gli affari domestici, e privati, mettendo in vista i buoni, e i cattivi costumi. Siccome pertanto da Cicerone vengono assegnati tre stili all' Arte oratoria, che sono *il sublime*, il *mediocre*, e l' *infimo*, in cadauno de' quali vuole, che alla perfezione possa giungere l' Oratore, così nella musica al *Tragico* appartiensi il *Sublime*, al Pastorale il *Mediocre*, e al *Comico* l'infimo, in ognuno de quali stili può senza dubbio rendersi eccellente il Compositore.

È anche noto, e la sperienza il manifesta, come gli Uomini, che si sono resi celebri in qualunque facoltà, dalla natura sono stati dotati di qualche più speciale disposizione ad una particolar parte della musica drammatica, che alle altre. Che sia vero, vediamo che il Sig^r^ Cavaliere Gluck, al quale ho già fatto i ben dovuti al num^o^ 7 nella mia lettera a Mons. l'Ab. d'Arnaud, è più disposto al tragico ed al forte, che al tenero e delicato, e al contrario il Sig^r^ Piccini si distingue

più nel Pastorale, e nel Comico, che nel Tragico, perchè è sempre pieno di una musica pastosa, ornata di vezzi, e piena di graziose espressioni, e sopra tutto di una naturalezza e chiarezza tale, che tutti facilmente l'apprendono, e cantano per le strade le di lui Arie, le che forma uno dei più bei pregi della Musica, e si uniforma al genio degli Italiani, e delle altre più colte Nazioni Europee.

Potranno servir di prova a quanto io dico i Drammi di questi due celebri Professori, cioè l'Orfeo del Gluck, e la buona figliuola del Piccini. L'Orfeo è stato rappresentato in varie città d'Italia e fuori d'Italia, ma in poche Città replicamente rappresentato, e abbenchè con felice incontro fosse cantato in Londra per la prima volta col frammezzamento di Arie di diversi Autori Italiani, la seconda volta però non ebbe grande applauso. La buona figliuola del Piccini non solo fu cantata e repplicata con grandissimo applauso in quasi tutte le città d'Italia, e qui in Bologna repplicata da tre in quattro volte, ma eziandio in Londra, ove si è cantata e seguitamente repplicata per il corso di nove anni. Possiamo però dire che tanto il Gluck, che il Piccini non si siano distinti negli altri due stili? Certamente non v'è luogo di dirlo con verità, perchè vediamo nell' Alceste, e nel trionfo di Clelia alcune arie graziose del Cavaliere Gluck. Così pure ne suoi drammi serii ha fatto sentire il Piccini delle Arie di uno stile sublime e grandioso; ma non si può con tutto questo negare, che l'applauso dal Gluck incontrato nel tragico non sia minore (parlo rapporto alla sola musica) dell' applauso ricevuto dal Piccini nel grazioso e galante; e che quando si pretende sostenere in Parigi da fautori del Gluck che in Napoli, cioè in Roma, in Firenze, in Milano, in Parma e qui in Bologna col suo trionfo di Clelia abbia trionfato di tutti i Maestri Italiani, non sia molto lontano dal vero, per le ragioni da me addotte nella lettera al Sig.r abb. d'Arnaud. Ben mi ricordo che nella rappresentazione del Trionfo di Clelia e nel Orfeo cantati qui in Bologna era diviso il sentimento degli Uditori, piacendo ad alcuni e dispiacendo ad altri il di lui stile, e se l'Orfeo fu poi gradito dell' altro Dramma, ciò fu un effetto di cui gran parte e forsi la maggiore si debba alle decorazioni nobilissime, che il corredavano.

Del resto io sono persuaso, che l'approvazione universale e permanente del pubblico sia il giudicio più certo e sicuro per decidere del valore e del merito d'un Compositore di musica Drammatica. Egli è bensì vero, che talvolta l'esito felice, o infelice della musica d'un Dramma non è solo dalla valentia dipende del compositore quanto dalla maggiore o minore abilità de' Cantanti, e da certe loro non

sempre ragionevoli pretensioni, dalla qualità dell' Orchestra, dalle Decorazioni, e Vestiario, dai costumi buoni, o cattivi del compositore, e dal maggior, o minor credito che egli gode, singolarmente appresso i Cantanti, dai partiti de Cantori, ed Editori impegnati, o ad esaltare, screditare la musica; dal gusto particolare di ciascuna Città etc. Con tutto ciò ogni qual volta universalmente dal pubblico viene approvata la musica di un dramma, e che viene con gradimento universale rappresentata e replicata in varie Città con un costante ed accrescentesi applauso, penso che questo sia il contrassegno più fermo, e la più sincera prova del valore del compositore.

Ma qui mi permetta, che io faccia all' Eccellenza sua una ingenua confessione. Io resto molto scandalizzato nell' intendere, che vogliasi sbandire dal coturno la Musica dei Jomelli, dei Buranelli, dei Piccini, de' Bertoni, de' Sacchini etc. come stuchevole e nauseante e che per giudizio di Uomini, che diconsi di buon gusto, abbia da sostituirsi ne nostri Italiani Teatri la musica del Gluck. Per verità io non comprendo sù qual fondamento siano appoggiate tali asserzioni, quandoche la musica dei Drammi de' nominati compositori viene di nuovo rappresentata in varie Città d' Italia, e nelle opere chiamate Centoni per lo più non si sentono che le arie di suddetti compositori, e non già mai (che io mi sappia) quelle del Gluck. Dalle quali verità di fatto ben vede l'Eccel^za sua quel che di per se ne risulta. Dubito però che le indicate pretensioni non siano uno stratagemma usato, affinchè stante la controversia, che da tanto tempo si dibbatte intorno la musica italiana e la francese, esca in campo un terzo partito che, è quello della musica Tedesca, affine di abbattere la Francese insieme e l'Italiana; che se sia per aver esito favorevole io ne dubito molto, non sembrandomi possibile, che gl' Italiani e Francesi possano addattarsi al gusto Tedesco, il quale a giorni nostri, quanto si rende distinto nella musica strumentale, altrettanto è da sperarsi che riesca nella musica Vocale drammatica.

Chiudo questa mia col dire, che il più bel pregio degl' Italiani si è che i Francesi, i Tedeschi, gli Inglesi, ed altre nazioni europee studiano di uniformarsi al gusto Italiano ne sono ad ora ad ora si sà che gli Italiani abbiano mai pensato di apprendere il gusto delle altre nazioni, trattine le arie del Ballo, nelle quali imitano come maestri i Francesi. Continuamente vediamo giungere in Italia Oltramontani, che si portano in varie città, singolarmente in Napoli, per apprendere la musica, sia della Composizione, o del Canto, o del suono. E di ciò ne è testimonio il Sig^r. Cav. Gluck, il quale nella sua gioventù si portò in

Milano, ove si fermò non poco tempo per apprendere e impossessarsi del buon gusto Italiano nel comporre, ma non mi è noto che alcun italiano siasi portato fuori d'Italia per esser instruito, o per apprender il gusto Oltramontano.

Da tutto ciò che sino ad ora ho avuto l'onore di esporre a V^a^ eccel^za^ penso sia facile a chiunque il dedurne, che così in Parigi i fautori del Sig^r^. Cav. Gluck, stante quel principio: *Qui nimis probat, nihil probat*, anziche onore, pregiudizio gli recano col non contenersi a lodare in esso quel tanto per cui merita di esser lodato, che non è poco, ma volendo lodarlo strabocchevolmente col metterlo al di sopra di tutti, lo che penso che ad esso recar debba dispiacimento, mentre essendo uomo saggio, e di grave discernimento sà rilevare, e stimare il valore e il pregio degli altri compositori accreditati de giorni nostri. S'accerti intanto V^a^ eccel^za^, che nell' animo mio conserva una grande stima tanto del Sig^r^ Cav. Gluck, che del Sig^r^ Piccini, perchè ognuno nel suo stile merita una singolare stima.

Sento che sia uscito alla luce il terzo tomo delle lettere della sanita memoria di Papa Clemente XIV. perciò supplico V^a^ Eccel^za^ a farmene avere una copia per qualche sicura occasione. E pieno di tutto il rispetto e veneranzione passo a dichiararmi

Di V^a^ Eccel^za^.

Bologna li 13 Maggio 1777.

Um^o^ Dev^o^ Obblig^mo^ Serv^re^
F. Giamba. Martini m. p.

Rendo distintissime grazie al Sig. Piccini per i suoi gentilissimi saluti, e glieli rimando centuplicati.

Beilage II.

Uebersicht

der Literatur, welche mehr oder weniger umfassend von Gluck handelt.

Die mit * bezeichneten Werke hat der Herausgeber, als ihm zu Gebote stehend, benützt.

*Allacci, L., *Drammaturgia*. Venezia, 1755. 4.

* *Almanacco del Teatri di Torino per l'anno 1849*. Torino. 12.

*Anzeiger, Wiener musikalischer. 1836. 8.

*Arnaud, François, *Oeuvres complètes. Paris*, 1808. 8. 3 Bände.

*Auger, Hippol., *Physiologie du Théâtre. Paris*, 1839—1840. 8. 3 Theile.

*Auswahl denkwürdiger Briefe von C. M. Wieland. Herausgegeben von Ludw. Wieland. Wien, bei Gerold, 1815. 8. 1 Band.

*Biographie universelle ancienne et moderne. Paris, 1811—1828. 8. 51 Bde. mit vielen Supplementbänden.

*Blätter für literarische Unterhaltung. Leipzig. 1824. 4.

*Boeclin, F. F. von, Beiträge zur Geschichte der Musik. Freiburg im Breisgau, 1796. 8.

*Bridi, Gius., *Notizie intorno ad alcuni più celebri Compositori di Musica. Rovereto*, 1827. 8.

*Briefe an und von Joh. Heinr. Merck. Herausgegeben von Dr. Karl Wagner. Darmstadt, 1838. 8.

*Burney, Dr. Charles, *History of Music. London*, 1776. 4. 4 Bde.

*Burney, Dr. Carl, Tagebuch einer musikalischen Reise. Hamburg. 1772—1773. 8. 3 Bände.

*Busby, Thomas, Geschichte der Musik. Uebersetzt von Michaelis. Leipzig. 1821—22. 8. 2 Bde.

*Campan, Mlle H., *Mémoires sur la vie privée de Marie-Antoinette, Reine de France. Paris*, 1822. 8. 3 Bände.

*Castil-Blaze, N., *De l'Opéra en France. Paris*, 1820. 8. 2 Bde.

Chabanon, M. P.-Guy de, *Sur la Musique à l'occasion de Castor.* Im *Mercure de France* vom April 1772. Der Verfasser äussert sich sehr wohlgefällig über des Hrn. Bailly du Rollet Schreiben an Einen der Direktoren der Oper zu Paris, zu Gunsten der französischen Sprache und der Musik des Ritters v. Gluck.

*Chabanon, M. P.-G. de, *Lettre sur les propriétés de la langue française.* Im *Journal encyclopédique* vom J. 1773. Tom. I. Der Verfasser sucht durch Gluck's *Iphigénie en Aulide* die Tauglichkeit der französischen Sprache für Musik zu beweisen. (Vergl. *Lettre.*)

Cion, Un, chasse l'autre. Lettre sur l'Opéra d'Iphigénie. A Paris, 1775. 8. 46 Seiten. Wahrscheinlich gegen Gluck.

*Corancey, M. de, *Poésies, suivies d'une notice sur Gluck et sur Rousseau. Paris*, 1796. 8.

*Cramer, C. Friedr., Magazin der Musik. Hamburg, 1783—1786. 8. 4 Bde.

*—— Kurze Uebersicht der Geschichte der französischen Musik. Berlin, 1786. 8.

*Dialogue entre Lully, Rameau et Orphée. Im *Mercure de France*. 1774. Vol. I. Diese Lobrede auf Gluck findet sich deutsch in Riedels Schrift. (Siehe unten.)

*Diarium, Das Wiener, von verschiedenen Jahrgängen. 4.

*Dictionnaire de Musique. Publ. par M. M. Framery, Ginguené et Momigny. Paris, 1791 — 1818. 4. 2 Bde. Aus der Encyclopédie Méthodique.

*Dittersdorf, Carl Ditters von, Lebensbeschreibung. Leipzig, 1801. 8.

*Dlabacz, P. G. Joh. Adalbert, Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen. Prag. 1815. 4. 3 Bde.

*Dorat, Cl. Jos., *Coup-d'oeil sur la littérature etc. Amsterdam et Paris*, 1780. 8. 2 Theile.

L'Enéide, Opéra français, pour être représenté quand il sera en état: ouvri d'Armide à son tailleur, Hercide. A Londres, et se trouve à Paris chez J. Fr. Bastien. 1778. Gegen Gluck und dessen Freunde. Forkel liefert einen Auszug aus dieser Schrift.

Entretiens sur l'Etat actuel de l'Opera de Paris. A Paris, chez Esprit, 1779 und 1781. 8. Eine Schrift gegen Gluck. (C. P. Corqueau wird als der Verfasser bezeichnet.) *Quérard* zeigt auch an: *Suite des Entretiens sur l'Etat actuel de l'Opera de Paris, ou Lettres à M. S.... Auteur de l'Extrait de cet Ouvrage dans le Mercure. Paris, chez Esprit.* 1789. 8.

*Favart, Ch. S., *Mémoires et Correspondance littéraires, publ. par A. P. C. Favart. Paris*, 1808. 8. 3 Bde.

*Fétis, F. J., *Biographie universelle des Musiciens. Paris*, 1825 — 1844. gr. 8. 8 Theile.

*Forkel, Joh. Nic., Musikalisch-kritische Bibliothek. Gotha, 1778 — 1779. 8. 3 Bde.

Früh- und Abendblatt, Wiener, vom Jahre 1787. — Ich habe das Werk nicht zu Gesichte bekommen.

*Garat, Dom. Jos., *Mémoires historiques sur le XVIII. siècle et sur M. Suard. II. Edit. A Paris, chez A. Belin.* 1821. 8. 2 Bände.

*Genlis, M^me^ la Comtesse de, *Mémoires inédits sur XVIII. siècle. II. Edit. Paris*, 1825. 8. 10 Bände.

*Gerber, E. L., Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler. Leipzig, 1812. 8. 4 Bde.

*Geschichte des gesammten Theaterwesens zu Wien. Wien, bei Jos. Oehler. 1803. 8.

°Ginguéné, P. L., *Notice sur la vie et les ouvrages de Nicolas Piccini. Paris, an IX.* 8.

°Grimm et Diderot, *Correspondance littéraire, philosophique et critique. Nouv. Edit. Paris,* 1829—1831. gr. 8. 15 Bde.

°Heinse, Wilh., Hildegard von Hohenthal. Berlin, 1804. 8. 3 Bändchen.

°Hiller, Joh. Ad., Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend. Leipzig, 1766—1770. 4. 4 Jahrgänge.

(Kayser, P. L., Tonkünstler zu Winterthur.) Empfindungen eines Jüngers in der Kunst, vor dem Bilde des Ritters Christoph von Gluck. Im deutschen Merkur. 1776. Bd. 3.

Lettre à M . . . . sur l'Opéra d'Iphigénie en Aulide. A Paris, 1775. 8. 27 Seiten.

Lettre à Madame la Marquise de . . . . dans ses terres près de Nantes, sur l'Opéra d'Iphigénie. A Paris, 1775. 8. 31 Seiten.

Lettre à Mr. le Baron de Vieille-Croche, au sujet de Castor et Pollux, donné à Versailles le 10. May 1777. 8. — Auch im *Mercure de France* 1777. Ist gegen Gluck gerichtet.

Lettre à Mr. de Chabanon pour servir de Réponse à celle qu'il a écrite sur les propriétés musicales de la langue française. Par Mr. le C. de S. A. (Im *Mercure de France,* 1775 *Vol. II.*) Der Verfasser ist wahrscheinlich der Graf von Saint-Ange.

Lettre à Mr. le Chev. de . . . sur l'Opéra d'Orphée. Paris, chez M. Lamarche. 1774. 8.

Lettre d'un Gluckiste au Rédacteur des Articles de Musique dans le Journal de Paris. 1781. Wahrscheinlich eine widerlegende Antwort auf die weiter unten folgenden *Réflexions.*

Lettres sur les Drames-Opéra. Amsterdam et Paris, chez Esprit. 1776. 8. 55 Seiten. Vom Hrn. Bailly du Rollet, eine Lobschrift auf Gluck und dessen *Iphigénie en Aulide.* Eine Entgegnung auf diese Schrift siehe: *Réponse.*

°Magazin des Auslandes. Redig. von J. Lehmann. Jahrg. 1813. 4.

°Marmontel, Jean-François, *Essai sur les Révolutions de la Musique en France.* 8. 60 Seiten. Auch im *Mercure de France* vom Juli 1777 und in den *Mémoires pour servir etc.* S. weiter unten.

Marmontel, J. François, *Polymnie.* Gedicht in 9 Gesängen. Herausgegeben von seinem Sohne. In dessen *Oeuvres Posthumes. Paris, chez Verdière.* 1820. Ist gegen Gluck und dessen Verehrer gerichtet und enthält den musikalischen Streit.

° *Mémoires pour servir à l'Histoire de la Révolution opérée dans la Mu-*

sique par M. le Chevalier de Gluck. A Naples, et se trouve à Paris, chez Bailly. 1781. gr. 8. Es ist die Hauptquelle in der unsern Gluck betreffenden Literatur. Gluck's Bildniss, schön gezeichnet und gestochen von Aug. de Saint-Aubin, mit der Unterschrift: „*Il préfera les Muses aux Sirènes*" — ziert das Werk als Titelkupfer. Auf dem Titelblatte liest man das Motto: „*Quae sunt amoena et pulchra, diu placere possunt: Quae lepida et concinna, cito satietate afficiunt auriem sensum fastidiosissimum. Cicero ad Herennium, Lib. IV. 23.*" — Titelkupfer, Titelblatt und *Avant-Propos* umfassen drei Blätter, der Text 494 Seiten.

Das Werk enthält in 97 von verschiedenen Personen abgefassten Artikeln den musikalischen Streit zwischen den Gluckisten und Piccinisten, welche sich für und wider Gluck's künstlerische Schöpfungen bald mehr, bald weniger gründlich aussprechen. Die meisten derselben sind aus den damals zu Paris in den 70er und 80er Jahren des verflossenen Jahrhunderts bestandenen Zeitschriften *Journal de Politique et de Litterature; Journal Encyclopédique; Mercure de France; Gazette de Litterature; Courrier de l'Europe* und *Journal de Paris* gezogen, welches letztere der Hauptsammelplatz der Streitigkeiten war.

Der Mann, der sich der Mühe des Sammelns und der Herausgabe dieser zu Gluck's Ruhme gereichenden, jedoch bei weitem noch nicht erschöpften Schriften unterzog, und aus Bescheidenheit weder auf dem Titel des Buches, noch an der Ferse des Vorwortes genannt hat, war nicht, wie der Uebersetzer, Br. Siegmeyer, meint, der Abbé Arnaud, sondern nach der sichern Angabe des Bibliographen Barbier, der Abbé Gaspard Michel, genannt Leblond, Antiquar und Bibliothekar am *Collège Mazarin*, Mitglied der *Académie des Inscriptions* vor der Revolution, und Mitglied des *Institut National* historischer Klasse und alter Literatur nach derselben (geb. 24. Nov. 1738, † zu Lagny den 17. Juni 1809).

Die Verfasser dieser Aufsätze verschiedenen Umfanges sind die Herren: Bailly Du Rollet, Gluck, Laurent, Marmontel, Laharpe, Pasqual Boyer, Suard, Abbé Arnaud, Framery, Condorcet, der Herausgeber dieser *Mémoires* und Andere. Es ist nur zu bedauern, dass in diesem Werke nicht alle in den erwähnten Zeitschriften abgedruckten Artikel aufgenommen worden sind.

Herr J. G. Siegmeyer liess davon eine verdeutschte Uebersetzung, mit Hinweglassung der Dichtungen und nur weniger Aufsätze im Druck erscheinen. Sie führt den Titel: Ueber den Ritter von

Gluck und seine Werke. Briefe von ihm und andern berühmten Männern seiner Zeit. Eine historisch-kritische Beurtheilung seiner Opern-Musik. Aus dem Französischen von J. G. Siegmeyer. Berlin, in der Vossischen Buchhandlung. 1823. gr. 8. VIII und 384 Seiten, mit einem Vorworte und Anmerkungen.

Der Inhalt dieser *Mémoires* ist folgender:

1. *Lettre à M. D. un des Directeurs de l'Opéra de Paris*, datirt vom 1. August 1772. (Siegmeyer, Seite 1.) und im *Mercure de France* desselben Jahres. Dieses vom Hrn. Bailly Du Rollet abgefasste Schreiben ist an den Direktor der grossen Oper, Hr. le Chevalier Antoine D'Auvergne gerichtet. Der Verfasser hat das hohe Verdienst, unsern Gluck aufgemuntert zu haben, dass er für die Pariser Akademie der Musik schrieb. Er ist, nebst andern Werken, auch der Bearbeiter des Textes zu dessen *Iphigénie en Aulide*, so wie der französischen Uebertragung des Textes zur *Alceste*. Der Brief enthält die Anempfehlung und erste Ankündigung der Gluck'schen Oper „*Iphigénie en Aulide.*" Eine Uebersetzung dieses Schreibens, von höchst bitteren Anmerkungen begleitet, findet sich in Forkel's musikalischem Almanache für Deutschland auf das Jahr 1789, Seite 154—163.

2. *Lettre de M. le Chevalier de Gluck à l'Auteur du Mercure de France.* Seite 8. (Siegmeyer, 6.) Aus dem *Mercure de France. Février* 1773.

Der Brief verbreitet sich über die Art und Weise, wie Gluck die dramatische Musik behandeln wollte, und theilt sein Verdienst mit den Herren Bailly Du Rollet und von Calzabigi.

3. *Annonce de l'Opéra d'Iphigénie en Aulide.* Seite 11. (Siegmeyer, 8.) Aus der *Gazette de Politique et de Littérature. Février*, 1774.

4. *Epître dédicatoire de l'Opéra Alceste, par M. Gluck.* Seite 13. (Siegmeyer, 11.) Aus derselben *Gazette.*

5. *Traduction de l'Epître dédicatoire, que M. le Chevalier Gluck a mise à la tête de son Opéra de Paris et Hélène.* Seite 18. (Siegmeyer, 15.) Aus derselben *Gazette.*

6. *Extrait d'une Réponse du Petit-Faucon à son Prête-Nom sur un morceau de l'Orphée de Gluck.* Seite 21. (Siegmeyer, 16.)

Dieser Aufsatz ist von J. J. Rousseau, welcher, um den Vorwürfen zu begegnen, die man der Gluck'schen Musik gemacht hatte, seinem Gegner den erdichteten Namen *Prête-Nom* gab, und sich mit

dem bescheidenen Ausdrucke *Petit-Faiseur* bezeichnete. Er betrifft eine schöne harmonische Modulation in Gluck's „*Orfeo*," worauf er die Widersacher dieses Tonsetzers in ironischer Weise aufmerksam macht. In der Zweibrücker'schen Ausgabe der Werke des berühmten französischen Schriftstellers findet man denselben Seite 304—307 unter den „*Traités sur la Musique*."

7. *Iphigénie en Aulide.* Seite 28. (Siegmeyer, 22.) Diesen kurzen Bericht über die Aufführung der „*Iphigénie*" liess dessen Verfasser, Herr von Lahrarpe, sammt dem folgenden Briefe in seine Zeitschrift (*Gazette de Littérature*) einrücken. Es war in dieser Zeit Lahrarpe noch Einer der innigsten Verehrer Gluck's. Die Ursache aber, warum er später plötzlich dessen Feind wurde, ist unbekannt.

8. *Lettre de M. L. A. L.** à Madame B*** Seite 29. (Siegmeyer, 25.) — Der Abbé Arnaud theilt in diesem Schreiben der Mad. D'Augny, der geistreichen Gemahlin des Generalpächters dieses Namens, eine enthusiastische Auseinandersetzung der einzelnen Schönheiten der Gluck'schen „*Iphigénie en Aulide*" mit. In Riedel's Sammlung ist es der erste Aufsatz und befindet sich dieser in den *Oeuvres complètes de l'Abbé Arnaud.* (Paris, 1808) *Vol. II. p.* 369.

9. *Lettre de M. L. A. à Madame L. C. D. B.* Seite 40. (Siegmeyer, 32.) Diesen Brief schrieb derselbe Verfasser an die Gräfin Dubarry. Er befindet sich in dessen *Oeuvres. T. II. p.* 378.

10. *Lettre de M. le Chevalier Gluck à M. L. B. D. B.* Seite 42. (Siegmeyer, 35.) Aus der *Année littéraire.* 1776. *Tom. VIII. pag.* 222. Gluck schrieb den Brief an seinen Freund, den Bailly Du Rollet, und die unvorsichtige Veröffentlichung desselben trug zur Entflammung des musikalischen Streites wesentlich bei.

11. *La Soirée perdue à l'Opera. P. M. L. A. Avec des notes.* Seite 46. (Siegmeyer, 36.)

Diese Schrift, welche Barbier und Quérard dem Pasqual Boyer irrig zuschreiben, ist auch vom Abbé Arnaud, und findet sich in dessen *Oeuvres. Vol. II. pag.* 380, und in dem II. Bande der *Mélanges de Littérature. Publ. par J. B. A. Suard* (den berühmten und siegreichen Verfechter der Gluck'schen Muse) S. 322. Sie erschien zuerst, besonders gedruckt, *A Avignon, chez Espri.* 1776. 8. und spricht sich über die Oper „*Alceste*" sehr vortheilhaft aus.

12. *Le souper des Enthousiastes.* Seite 62. (Siegmeyer, 51.) Dieser Aufsatz erschien zuerst mit der Angabe *A Amsterdam et Paris.* 1776. 8. 44 Seiten, und ist eine über Gluck's „*Alceste*" in der Art abgefasste Kritik, dass der scheinbare Tadel über dieselbe am Ende

dem Ritter zum wahren Ruhme gereicht. Der Verfasser ist ein Pariser Gelehrter Namens Laurent.

13. *Vers sur l'Opéra d'Alceste adressés à M. le Chevalier Gluck par M. Milcent.* Seite 93. Ein lesenswerthes Lobgedicht.

14. *Lettre de M. Framery à l'Auteur du Mercure.* Seite 96. (Siegmeyer, 79.) Aus dem *Mercure de France. Sept.* 1776. Der Verfasser beschuldigt unsern Tonsetzer eines musikalischen Plagiats. Framery, geb. zu Rouen 1745, † zu Paris 1810, war Intendant der Musik des Grafen von Artois. Er brachte Sacchini nach der Hauptstadt Frankreichs und unterstützte ihn bis an dessen Tod.

15. *Réponse de M. le Chevalier Gluck à un Ecrit que le S^r. Framery a fait paroître dans le Mercure de France du mois de Septembre* 1776. Seite 100. (Siegmeyer, 82.) Aus demselben *Journal, Novembre* 1776.

Gluck widerlegt die obige Beschuldigung in bündigster Weise.

16. *Anecdote.* Seite 102. Aus dem *Journal de Paris.* 1777. *Janvier* 21. Nicht im Siegmeyer. Sie enthält jenen boshaften Witz des Abbé Arnaud gegen Marmontel, als dieser der Dem. Levasseur in der *Alceste* zurief: „*Vous m' arrachez les oreilles!*" —

17. *Au Redacteur du Courier de l'Europe.* Seite 103. (Siegmeyer, 84.) Aus demselben Journal. 14. *Février* 1777.

18. *Défense de M. Gluck.* Seite 107. (Siegmeyer, 87.) Aus dem *Journal de Politique et de Littérature.*

Beide Aufsätze sind Würdigungen der Verdienste Gluck's, und Vertheidigungsschriften gegen die Angriffe, welche derselbe in Paris erfahren musste.

19. *Lettre aux Auteurs du Journal de Paris.* Seite 110. (Siegmeyer, 90.) — Gluck's Musik wird mit einem guten Gemälde verglichen, bei welchem man über dem Gegenstande die Farben vergisst. Auch wird hier des Wortspieles vom Orlando und Orlandino gedacht. Aus demselben Journal 19. *Février* 1777.

20. *Lettres aux Auteurs du Journal de Paris.* Seite 112. (Siegmeyer, 91.) Handelt in Kürze von der Vortrefflichkeit der Gluck'schen Musik. Aus demselben Journal, 3. *Mars* 1777.

21. Laharpe's Aeusserungen über die Mängel in Gluck's Musik bei der Anzeige der Wiederholung der Oper „*Iphigénie*" im *Journal de Politique et de Littérature* vom 5. März 1777. — Seite 113. (Siegmeyer, 92.)

Diese Aeusserungen Laharpe's waren die Veranlassung der

nachfolgenden, zu Gunsten Gluck's von dem Anonymen von Vangirard (Herrn Suard) verfassten, höchst interessanten Briefe.

22. *Première Lettre de l'Anonyme de Vangirard aux Auteurs du Journal de Paris.* Seite 115. (Siegmeyer, 93.)

Aus dem *Journal de Paris* vom 8. März 1777.

Jean Bapt. Ant. Suard, Mitglied der *Acad. française*, war am 15. Jänner 1734 zu Besançon geboren und † am 20. Juli 1817.

23. *Réponse de M. de la Harpe à la lettre précédente.* Seite 118. (Siegmeyer, 95.) Aus dem *Journal de Politique etc.* vom 25. März 1777.

24. *Second lettre de l'Anonyme de Vangirard aux Auteurs du Journal de Paris.* Seite 125. (Siegmeyer, 102.) Aus diesem Journal vom 28. März 1777.

25. *Troisième lettre de l'Anonyme de Vangirard.* Seite 129. (Siegmeyer, 106.) Aus demselben Journal vom 29. März 1777.

26. *Quatrième lettre de l'Anonyme etc.* Seite 135. (Siegmeyer, 111.) Ebendaselbst 5. April 1777.

27. *Cinquième lettre de l'Anonyme etc.* Seite 141. (Siegmeyer, 116.) Ebendaselbst 7. April 1777.

28. *Lettre de l'Anonyme etc.* Seite 146. (Siegmeyer, 120.) Ebendaselbst. 14. April 1777.

29. *Essai sur les Révolutions de la Musique en France. Avec des notes.* Seite 153 — 190. (Siegmeyer, 126 — 161.) Dieser Versuch, dessen Verfasser Marmontel ist, und zuerst besonders gedruckt erschien, betrifft die durch Gluck bewirkte Revolution in der französischen Musik, welche aber der Verfasser nicht will gelten lassen und demnach eifrigst zu widerlegen sucht. Er findet sich auch im II. Bande der *Oeuvres de M. l'Abbé Arnaud.* Seite 21.

30. *Annonce de l'Essai sur les Révolutions etc.* Seite 191. (Siegmeyer, 161.) Aus dem *Journal de Paris* vom 2. Juni 1777.

31. *Analyse de l'Essai sur les Révolutions, etc.* Seite 119. (Siegmeyer, 163.) Aus demselben Journal vom 15. Juni 1777. Sehr wahrscheinlich von Suard.

32. *Lettre d'un Gentilhomme Allemand à qui on avoit prêté l'Essai sur les Révolutions de la Musique.* Seite 197. (Siegmeyer, 166.) Aus dem *Journal de Paris* vom 24. Juni 1777. Zu Gunsten Gluck's.

33. *La Brochure et M. Jérome, Petit Conte moral.* Seite 202. (Siegmeyer, 169.) Aus den Briefen eines Edelmannes aus der Champagne. Zu Gunsten Gluck's und der deutschen Musik überhaupt.

34. *Aux Auteurs du Journal de Paris. Réponse solide à l'Ermi sur les Révolutions etc.* Seite 212. (Siegmeyer, 179.) Diese Antwort auf Marmontel's Versuch besteht aus einer kurzen Theaterrechnung, welche darthut, dass zur Zeit der Herausgabe des *Ermi* die beiden Gluck'schen Opern „*Iphigénie*" und „*Alceste*" der Theaterkasse eine vierfach grössere Einnahme bewirkten, als die mit denselben abwechselnd gegebene Oper „*Cephale*." Aus demselben Journal vom Juni 1777.

35. *Lettre d'un Ermite de la forêt de Senart. (M. L. M. D. C.) aux Auteurs du Journal de Paris.* Seite 214. (Siegmeyer, 180.) Aus demselben Journal vom 9. Juni 1777. — Der Verfasser dieses Schreibens ist Marie-Jean-Antoine-Nicolas Caritat, Marquis de Condorcet, und es ist dasselbe auch in den *Oeuvres d'Arnaud. Vol. II. p. 398*, sammt einer Antwort des Letzteren abgedruckt. Aus demselben Journal vom 9. Juni 1777.

36. *Lettre de M. L. A. à l'Hermite de la forêt de Senart.* Seite 217. (Siegmeyer, 182.) Aus demselben Journal vom 15. Juni 1777.

37. *Lettre aux Auteurs du Journal de Paris.* Seite 220. (Siegmeyer, 184.) Aus demselben Journal vom Juni 1777. Ebenfalls zu Gunsten Gluck's.

38. *Extrait d'une lettre d'un véritable Allemand à un autre qui fait semblant de l'être.* Seite 222. (Siegmeyer, 185.) Aus dem *Journal de Paris* vom 11. Juli 1777. — Dieser Auszug ist gegen Marmontel's „*Ermi*" zu Gunsten Gluck's gerichtet.

39. *Le Gonteux, Maître de Danse, Conte à l'usage de plus d'un Auteur.* Seite 229. Aus demselben Journal vom 10. Juli 1777. Siegmeyer hat diesen unwichtigen Aufsatz nicht aufgenommen.

40. *Lettre aux Auteurs du Journal de Paris.* Seite 232. (Siegmeyer, 190.) Aus demselben Journal vom Juni 1777.

Dieser Brief ist gegen Gluck gerichtet.

41. *Vision.* Seite 237. (Siegmeyer, 194.) Aus dem *Journal de Paris. Septembre* 1777. No. 272. — Ist eine Art Apotheose auf den Ritter Gluck.

42. *Lettre de M. L. A. au P. Martini.* Datirt *Paris, ce 1. Decembre* 1776. Von dem Abbé Arnaud. Seite 240. (Siegmeyer, 196.) Siehe auch *Mélanges de Littérature Publ. par M. Suard. T. II. pag.* 299. etc. und Arnaud, *Oeuvres. T. II. pag.* 403 etc.

43. *Réponse du P. Martini à la lettre précédente.* (Im Auszuge) Seite 249. (Siegmeyer, 203.) Beide in der Autographen-Sammlung der k. k. Hofbibliothek in Wien befindliche Briefe handeln von den

Verdiensten des Ritters von Gluck um die dramatische Musik, und von den Fehlern der alten französischen und der neueren italischen Musik. Pater Martini's Schreiben ist datirt vom 28. Februar 1777.

44. *Reflexions sur l'Opera Armide.* Seite 252. (Siegmeyer, 205.) Aus dem *Journal de Paris* vom 7. Sept. 1777. Diese Betrachtungen lauten zu Gunsten dieser Oper.

45. *Anecdote.* Seite 255. (Siegmeyer, 207.) Aus demselben Journal vom 17. Septb. 1777. Dieser kurze Aufsatz enthält die Einladung Gluck's zur Eröffnungsfeier des neuen Theaters in Mailand, welche Gluck jedoch abgelehnt hat.

46. *Annonce de l'Opéra d'Armide par M. de la Harpe.* Seite 209. (Siegmeyer, 241.) Aus dem *Journal de Politique et de Litterature* vom 5. Oktober 1777. Dieser grössere Aufsatz enthält einiges Lob, aber vielen Tadel dieser Oper.

47. *Lettre de M. le Chev. Gluck à M. de la Harpe.* Seite 274. (Siegmeyer, 220.) Gluck fertigt Hrn. von Laharpe in ziemlich derber Weise ab. Aus dem *Journal de Paris* vom 12. Oktober 1777.

48. *Lettre à M. le Chev. Gluck.* Von Fabre unterzeichnet. Seite 276. (Siegmeyer, 224.) Aus dem *Journal de Paris* vom 16. Oktober 1777. Dieses Schreiben spricht sich, in Beziehung auf das vorhergehende, etwas tadelnd gegen Gluck aus.

49. *Lettre de M. le Chev. Gluck à l'Anonyme de Vaugirard.* Seite 280. (Siegmeyer, 227.) Aus dem *Journal de Paris* vom 21. Okt. 1777. Der Brief findet sich auch in Suard, *Melanges etc. T. V. pag.* 286. Gluck fordert den Anonymen zu seiner Vertheidigung auf.

50. *Réponse de l'Anonyme de Vaugirard à M. le Chev. Gluck.* Seite 282. (Siegmeyer, 228.) Aus demselben Journal gezogen. Diese, eine sehr schöne Würdigung der Oper „Armide" enthaltende Beantwortung findet man auch in den erwähnten *Melanges etc. T. V. p.* 289.

51. *Lettre à l'Anonyme de Vaugirard.* Seite 314. (Siegmeyer, 250.) Aus demselben Journal vom 30. Oktober 1777. Gegen den Anonymen gerichtet, mit einer Anmerkung des Redakteurs.

52. *Lettre d'un Ignorant en Musique à M. de la Harpe.* Unterzeichnet mit *Cytarophile.* Seite 317. (Siegmeyer, 268.) Aus demselben Journal vom 30. Oktober 1777. Gegen Laharpe.

53. *Aux Auteurs du Journal de Paris.* Seite 319. (Siegmeyer, 262.) Aus demselben Journal vom 31. Oktbr. 1777. Das Schreiben spricht sich gegen Gluck aus.

54. *Réponse de M. de la Harpe à l'Anonyme de Vaugirard.* Seite

323. (Siegmeyer, 285.) Aus dem *Journal de Politique et de Littérature* vom 5. November 1777. Gegenkritik des obigen Schreibens des Anonymen auf 13 vollen Blättern.

55. *Lettre aux Auteurs du Journal de Paris.* Seite 350. (Siegmeyer, 291.) Aus dem *Journal de Paris* vom 3. November 1777. Gegen Hrn. v. Laharpe.

56. *Lettre à l'Anonyme de Vaugirard aux Auteurs du Journal de Paris.* Seite 354. (Siegmeyer, 294.) Aus demselben Journal vom 3. November 1777. Fortsetzung der Kritik der Laharpe'schen Briefe auf 21 Seiten.

57. *A l'Anonyme de Vaugirard sur la Réponse à M. le Chev. Gluck, insérée dans le Journal de Paris,* No. 296 vom 2. Nov. 1777. *Par M. de Trois.* Gedicht gegen den Anonymen und Gluck's „Armida." Seite 375.

58. *Vers d'un homme qui aime la musique et tous les instrumens, excepté la Harpe.* Von demselben Dichter. Seite 377. Aus demselben Journal vom 3. Nov. 1777. Gegenstück zu dem vorigen, mithin gegen Laharpe.

59. *Vers d'un Ignorant, comme les trois quarts du monde, en Musique et sans doute en Poésie; mais sensible autant que la personne.* Seite 378. Aus demselben Journal vom 14. Nov. 1777. Ein kleines Gedicht, das sich trotz dem Anonymen oder Hrn. v. Laharpe, unparteiisch für Gluck's Schöpfungen ausspricht.

60. *A M. de la Harpe.* Unterzeichnet *Thibaudois de Gobemouche.* Seite 379. (Siegmeyer, 303.) Aus demselben Journal vom 17. Nov. 1777. Ein sarkastisches Schreiben gegen Laharpe.

61. *Lettre du Serpent d'une Paroisse de Village à M. de la Harpe.* Unterzeichnet *Mathurin Guillot.* Seite 384. Aus demselben Journal vom 26. Nov. 1777. Ein Schreiben im Dorfjargon gegen Laharpe.

62. *Lettre d'une Dame à M. de la Harpe.* Seite 387. (Siegmeyer, 307.)

63. *Seconde lettre d'une Dame à M. de la Harpe.* Seite 391. (Siegmeyer, 321.) Beide Schreiben sind gegen Laharpe gerichtet.

64. *Profession de foi en Musique, d'un Amateur des beaux Arts, adressée à M. de la Harpe.* Seite 396. (Siegmeyer, 324.) Aus dem *Journal de Paris* vom 28. Oktober 1777. Vom Abbé Arnaud. Der Aufsatz findet sich auch in Suard's *Mélanges de Littérature. T. II. p.* 313. und in *Arnaud Oeuvres. T. II. pag.* 118.

65. *Couplets à M. Gluck par M. Sourin de l'Académie française.*

Seite 402. Aus dem *Journal de Paris* vom 28. Dezember 1777. Lobgedicht auf Gluck.

66. *Vers sur l'Opera d'Armide et de Roland.* Seite 403. Aus demselben Journal vom 10. Jänner 1778. Lobgedicht auf Gluck's „*Armida*."

67. *Lettre de M. M. les Amateurs à M. le Chev. Gluck.* Seite 403. (Siegmeyer, 329.)

68. *Réponse de M. le Chev. Gluck à la lettre précédente.* Seite 405. (Siegmeyer, 330.) Aus dem *Journal de Paris* vom 12. Jänner 1778. Beide Schreiben beziehen sich auf die Bearbeitung einer Scene aus „*Armida*" von Cambini.

69. *Lettre aux Auteurs du Journal de Paris.* Seite 406. (Siegmeyer, 330.) Aus demselben Journal vom 25. Jänner 1778. In diesem Schreiben wird erzählt, dass die ersten 27 Vorstellungen der Gluck'schen „*Armida*" 460,000 Livres, und die vier Opern „*Iphigénie, Orphée, Alceste* und *Armide*" zusammen 801,000 Livres eingebracht haben, die Summen für die Armen-Anstalten ungerechnet.

70. *Epître de M. Framery à M. Larrivée, jouant le Rôle de Roland; sur ce qu'il avoit dit: Qu'il n'y a qu'une vérité dans le monde, et que c'est M. Gluck qui l'a trouvée.* Seite 407. Aus dem *Journal de Paris* vom 4. Februar 1778.

71. *Lettre aux Auteurs du Journal de Paris par Larrivée.* Seite 409. (Siegmeyer, 331.) Aus demselben Journal vom 5. Februar 1778. Larrivée berichtigt die vorangehende poetische Epistel dahin: er habe nicht gesagt, dass es nur Eine Wahrheit in der Welt, sondern, dass es nur Eine in der Musik gäbe, und die der Ritter Gluck gefunden hätte.

72. *Réponse de M. Larrivée à l'Epître de M. Framery.* Seite 410. (Siegmeyer, 332.) Aus demselben Journal vom 5. Februar 1778. Handelt von der Weigerung der Uebernahme einer Rolle in der „*Olympiade*" und von seiner Liebe zur Gluck'schen Musik.

73. *Lettre de Mad. *** à Madame **** Seite 411. (Siegmeyer, 333.) Zu Gunsten Gluck's. Aus demselben Journal vom 8. Februar 1778.

74. *Buste du Chevalier Gluck, placé par ordre du Roi au Foyer de l'Opéra.* Seite 413. (Siegmeyer, 335.)

75. *Lettre aux Auteurs du Journal de Paris.* Seite 414. (Nicht im Siegmeyer.) Aus demselben Journal, April 1778. Enthält die Rechnung der Summen, welche die ersten 44 Vorstellungen der Oper

„Iphigénie" und die ersten 14 Vorstellungen der Oper *„Roland"* eingetragen haben. Zu Gluck's Gunsten.

76. *Lettre à M. de la Harpe sur la lettre d'un célèbre Compositeur.* Seite 420. (Siegmeyer, 336.) Aus demselben Journal vom 25. April 1778. Dieser Brief ist gegen Laharpe und seine Lehre gerichtet.

77. *Aux Auteurs du Journal de Paris.* Seite 425. (Siegmeyer, 339.) Aus eben diesem Journal vom 28. Septbr. 1778. Zu Gunsten Gluck's.

78. *Annonce de l'Opéra Iphigénie en Tauride.* Seite 427. (Siegmeyer, 339.) Aus demselben Journal vom 19. Mai 1779. Diese Ankündigung gereicht zu Gluck's Ruhm.

79. *Aux Auteurs du Journal de Paris.* Unterzeichnet *La M. de C***.* Seite 450. (Siegmeyer, 343.) Aus demselben Journal vom 19. Mai 1777. Schreiben einer Gluckistin.

80. *Lettre sur Iphigénie en Tauride de M. le Chev. Gluck.* Seite 432. (Siegmeyer, 344.) Aus dem *Mercure* vom 15. Juni 1779. Der Verfasser dieses Briefes ist der Abbé Arnaud; er findet sich in dessen *Oeuvres. T. II. p. 416.*

81. *Enrôlement*, oder *Mes Etonnemens en Musique.* Seite 436. (Siegmeyer, 347.) Aus dem *Journal de Paris* vom 25. Mai 1779. Der Aufsatz ist gegen die Piccinisten gerichtet.

82. *Aux Auteurs du Journal de Paris.* Seite 448. (Siegmeyer, 355.) Aus demselben Journal vom Juni 1779. Ueber Grimm's Brochure: „Der kleine Prophet von Böhmisch-Brod," welche zur Zeit der Bouffonisten erschien.

83. *Lettre d'un Amateur de Musique à un homme qui ne la sait pas.* Seite 448. (Siegmeyer, 357.) Aus dem *Journal de Paris* vom 1. Juni 1779. Dieser Brief verherrlicht Gluck's Musik.

84. *Réponse à la lettre d'un Amateur etc.* Seite 454. (Siegmeyer, 362.) Aus demselben Journal vom 11. Juni 1779. Ebenfalls zu Gunsten Gluck's.

85. *Parodie du Chœur d'Iphigénie en Tauride: „O Diane, sois nous propice!"* — Seite 460, und

86. *Boutade d'un Citoyen de Paris en Perruque nouée, sortant de voir la nouvelle Iphigénie du Chev. Gluck.* Seite 461. Zwei Gedichte, aus demselben Journal vom 20. Juni gezogen.

87. *Aux Auteurs du Journal de Paris.* Mit der Unterschrift: *„Les Gluckistes."* Seite 463. (Siegmeyer, 367.) Aus demselben Journal

vom 6. Juli 1779. Gegen die Brochüre: „*Entretiens sur l'état actuel de l'Opéra de Paris.*"

88. *Aux Auteurs du Journal de Paris.* Mit der Unterschrift: „*Les Piccinistes.*" Seite 465. (Siegmeyer, 368.) Aus demselben Journal vom 7. Juli 1779. Dieses Schreiben ist gegen das frühere gerichtet.

89. *Vers à M. le Chev. Gluck, à l'occasion de la brochure intitulée: „Entretiens sur l'état actuel de l'Opéra."* Seite 467. Aus demselben Journal vom 7. Juli 1779. Lobgedicht auf Gluck.

90. *Aux Gluckistes.* Seite 468. (Siegmeyer, 370.) Aus demselben Journal vom 11. Juli 1779. Kritik der Brochüre: „*Entretiens*" *etc.* zu Gunsten Gluck's.

91. *A l'Auteur de la brochure sur l'Etat actuel de l'Opéra, et Compagnie.* Seite 473. (Siegmeyer, 374.) Aus demselben Journal vom 18. Juli 1779. Betrifft eine Arie aus Bertoni's *Orfeo*.

92. *Anecdote.* Seite 474. (Siegmeyer, 374.) Aus dem *Essai sur la Musique. T. IV. pag.* 468. Enthält das, Gluck's *Orfeo* würdigende Vorwort zur Partitur von Bertoni's *Orfeo*.

93. *Des Champs-Elysées, Lully, aux Auteurs du Journal.* Seite 476. (Siegmeyer, 376.) Aus demselben Journal vom August 1779. Ist gegen die erwähnte Brochure gerichtet und gereicht Gluck zur Ehre.

94. *Réponse de M. ** à l'Auteur des Entretiens sur l'Etat actuel de l'Opéra de Paris.* Seite 478. (Siegmeyer, 377.) Aus dem *Journal de Paris* vom August 1779. Zu Gunsten Gluck's.

95. *Annonce de la Reprise de l'Opéra d'Alceste.* Seite 482. (Siegmeyer, 380.) Aus demselben Journal vom Oktober 1779, und

96. *A M. Gluck, en lui envoyant une Imitation en vers de l'Ode de Dryden sur le pouvoir de la Musique, par M. Dorat.* Seite 488. Aus dem *Almanac des Muses* vom Jahre 1780.

*Metastasio, Abbate Pietro, *Opere.* Milano, 1815. 8. 12 Bde.

*Minerva. Ein Beiblatt zum allgemeinen musikalischen Anzeiger. Redigirt von Fr. Stoepel. Frankfurt a. M. 1826. 8.

Monate, die literarischen. Herausgegeben von Prof. Frid. Just. Riedel. 1776.

*Mosel, Ign. Edler von, Ueber das Leben und die Werke des Anton Salieri. Wien, 1827. 8. Enthält viel über Gluck.

*Musik-Zeitung, Wiener, vom Jahre 1846. 4.

Nachrichten, Leipziger wöchentliche, vom Jahre 1768.

*Nicolai, Friedr., Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz. Berlin und Stettin, 1784. gr. 8. 4. Bd.

*Ortlep, Ernst, Grosses Instrumental- und Vokal-Conzert. Eine musikalische Anthologie. Stuttgart, 1841. 12. 16 Bändchen. Enthält mancherlei über Gluck.

*Oulibichoff, Alex., Mozart's Leben etc. Stuttgart, 1847. 8. 3 Thle. Gluck's wird in der hier eingeschalteten allgemeinen Geschichte der Musik rühmlichst gedacht.

*Real-Encyclopaedie, Allgemeine deutsche, oder Conversations-Lexikon. Leipzig, Brockhaus. 1843—1848. gr. 8. 15 Bde.

*Real-Zeitung, Musikalische, und Korrespondenz. Herausgegeben von H. D. C. Bossler. Speier, 1788—1791. 4.

*Rees, Abraham, *The Cyclopaedia, or Musical Dictionary*. London, 1819—20. 39 Bde. und 6 Bde. Kupfertafeln. 4. Artikel: „*Music.*"

Réflexions sur la Musique théâtrale adressées au Redacteur des Articles Opéra dans le Journal de Paris. 1781. 8. Das Werkchen ist gegen Gluck geschrieben.

Reflexions sur le merveilleux de nos Opéras français et sur le nouveau genre de Musique. A Paris, chez Lamarche. 1778. 8. 43 Seiten. Wahrscheinlich gegen Gluck.

*Reichardt, Joh. Friedr., An das musikalische Publikum. Hamburg, 1787. 8.

*Reichardt, J. Fr., Studien für Tonkünstler. Berlin, 1793. 4.

*Répertoire des Théâtres de la Ville de Vienne. Vienne, 1757. 12.

Réponse à l'Auteur de la lettre sur les Drames-Opéra. A Londres et à Paris, chez les libraires au Palais-Royal. — Ist eine launige Widerlegung des Briefes über diesen Gegenstand. Vergleiche: „*Lettre*" etc.

*Riedel, Fr. Just., Ueber die Musik des Ritters Christoph von Gluck, verschiedene Schriften, gesammelt und herausgegeben etc. Wien, 1775. 8. 96 Seiten. Das Werkchen enthält:

1. Einen Vorbericht des Herausgebers, der sich auf Gluck's Leben und Verdienste bezieht.

2. Brief des Herrn von ** an die Frau Gräfin von ** über die neue Oper. Es ist jenes, bereits bekannte an die Madame D'Augny gerichtete Schreiben des Abbé Arnaud über die Oper „*Iphigénie en Aulide.*" welches sich auch in den obigen *Mémoires pour servir etc.* befindet.

3. Brief an die Frau *** über die Oper „*Iphigénie en Aulide.*" Mit einer Nachschrift des Herausgebers. Dieser Brief ist nicht in den erwähnten *Mémoires* enthalten. Er spricht sich nur theilweise für

Gluck's *„Iphigenie,"* im übrigen aber für die alte französische Oper aus.

4. Gespräch zwischen Lully, Rameau und Orpheus in den elisäischen Feldern von Herrn M**. Mit einem Vorworte und dem Motto: *„Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci."* (Aus dem *Mercure de France* vom Jahre 1774. Bd. I.) Der Aufsatz ist eine Apotheose Gluck's.

5. Auszug aus dem *Journal Encyclopédique* vom Mai 1774, welcher von der *„Iphigénie en Aulide"* handelt.

*Riegger, G. B., Materialien zur Statistik von Böhmen. Prag, 1787. 8. 10 Hefte.

Rousseau, Jean-Jacques, *Lettre à Mr. Burney sur la Musique avec des fragmens d'Observations sur l'Alceste Italienne de Mr. le Chev. de Gluck.* In der Ausgabe seiner Werke. Zweibrücken. Bd. XVI. Der 2. Theil dieser Fragmente enthält die Kritik der *„Alceste"* nach der Wiener Partitur, welche Rousseau auf den besonderen Wunsch des Tonsetzers entwarf.

Rousseau, J. J., *Extrait d'une réponse du petit-Faiseur à son Prête-Nom, sur un morceau de l'Orphée de Mr. le Chevalier Gluck.* Ebendaselbst, Seite 301 und in den *Mémoires pour servir etc.* Der Aufsatz betrifft eine schöne harmonische Modulation.

*Schaul, J. B., Ueber Tonkunst, die berühmtesten Tonkünstler und ihre Werke. Karlsruhe, 1818. 8.

*Schilling, Dr. G., Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaft oder Universal-Lexikon der Tonkunst. Stuttgart, 1835—1838. gr. 8. 6 Bände.

*Schmidt-Klamer, F. K., Klopstock und seine Freunde. Halberstadt, 1810. gr. 8. 2 Bände.

*Schneider, L., Geschichte des Königl. Opernhauses in Berlin. Berlin, 1852. gr. 8.

*Siegmeyer, J. G., Ueber den Ritter Gluck und seine Werke. Briefe von ihm und anderen berühmten Männern seiner Zeit. Aus dem Französischen. Berlin, 1823. gr. 8. Das Werk ist eine Uebersetzung der oben beschriebenen *Mémoires pour servir etc.*

*_La Soirée perdue à l'Opéra. Avignon et Paris, chez Esprit._ 1776. 8. 96 Seiten. Der Abbé Arnaud handelt darin von Gluck's *„Alceste"* in sehr lobender Weise. Die Schrift ist auch in den *Mémoires pour servir etc.* enthalten.

*Sonnenfels, Jos. Freiherr von, Briefe über die Wienerische

Schaulühne. Wien, 1768. 8. Auch in dessen gesammelten Schriften.

*Le Souper des Enthousiastes. *Amsterdam et Paris*, 1776. gr. 8. 41 Seiten. Auch in den *Mémoires pour servir* etc. Angeblich von Laurent. Zu Gunsten Gluck's über dessen „*Alceste.*"

*Spazier, J. C. G., Etwas über Gluck'sche Musik und die Oper „*Iphigenie auf Tauris*" auf dem Berlinischen Nationaltheater. Berlin. (1795.) 8. Böhmisch für Gluck.

*Suard, J. B., *Mélanges de Littérature. Paris*, 1803—4. gr. 8. 5 Vol. Im 2. und 5. Bande dieser von dem grossen Vertheidiger Gluck's herausgegebenen Schriften finden sich verschiedene Aufsätze über die Musik und den deutschen Tonsetzer.

Trillo, Camille, *Lettre sur la Musique dramatique. A Paris*, 1777. gr. 8. 43 Seiten. Der pseudonyme Verfasser nennt sich Fausset de la Cathédrale d'Auscb und behauptet, Gluck's Musik nähere sich sehr der alten Psalmodie. Forkel lobt diese Schrift.

*Winterfeld, Carl von, Zur Geschichte heiliger Tonkunst. Leipzig, 1850—1852. 8. 2 Bde.

*Zeitung, Berliner musikalische. Herausgegeben von J. Fr. Reichardt. Berlin, 1805. 4.

*Zeitung, Leipziger allgemeine musikalische. (Verschiedene Jahrgänge.)

*Zeitgenossen, Leipzig, Brockhaus, 1819. 4. Band; und: Neue Reihe, 2. Band. III. Reihe, 3. Band.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig

Cir.
misera me dov'andro crudele
-gombra di spavento.
Ecco il conforto che da Numi spetai.